



Bach, Johann Sebastian  
[Toccata, organ, S. 565, D.  
minor; arr]  
Organnaia tokkata d-moll I.S.  
Bakha

M  
38  
B14  
S.565  
M8







# ШКОЛА ФОРТЕПИАННОЙ ТРАНСКРИПЦИИ

I

---

ОРГАННАЯ  
ТОККАТА d-moll  
И.С.БАХА

СОСТАВИТЕЛЬ  
Г. КОГАН









# ШКОЛА ФОРТЕПИАННОЙ ТРАНСКРИПЦИИ

Составитель Г. М. КОГАН

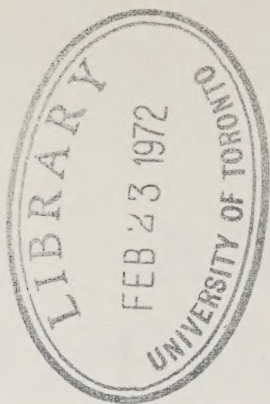
Выпуск первый

Органная токката d-moll  
И. С. Баха

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА МОСКВА 1970



M  
38  
B14  
S.565  
M8



## ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

### 1

Понятие транскрипции применяется музыкантами в различных толкованиях. Транскрипцией в широком смысле именуют нередко всякую переделку музыкального произведения — от простого переложения для другого инструмента или облегченной аранжировки для малоподвижных исполнителей до вольной парфразы или фантазии на темы данного сочинения (типа «Риголетто» Листа или его переработки вальса из «Фауста»). Транскрипция в узком и более точном смысле находится посредине между этими двумя крайними точками. Она означает такую обработку оригинала, которая, сохраняя в основном (в отличие от парфразы) его форму и другие характерные особенности, стремится в то же время (в отличие от аранжировки) стать, так сказать, не буквалистски «подстрочным», а свободным, художественным переводом данного произведения на язык другого инструмента и другой творческой индивидуальности, имеющим значение и ценность самостоятельного явления в художественно-музыкальной литературе. Отсюда те изменения не только изложения, но и деталей мелодии и гармонии, ритма и формы, те сокращения и расширения, убавления и добавления голосов, которые так часто встречаются в транскрипциях.

Транскрипция, в частности фортепианная, имеет длительную историю, истоки которой восходят чуть ли не к началу клавирной музыки вообще, бывшей на первых порах в сущности лишь транскрипцией песен и танцевальных мотивов. Самостоятельное художественное значение транскрипция приобретает со времен Иоганна Себастиана Баха, чьими обработками концертов и других произведений для различных инструментов Рейнкена, Вивальди, Телемана, Марчелло открывается обширный раздел, занятый этим жанром музыкальной литературы. Большое распространение получила фортепианная транскрипция в первой половине XIX столетия, в пору расцвета фортепианной виртуозности, когда Гуммель, Калькбреннер, Мошелес, Бертини, Шарль Майер, Герц, а несколько позже Таль-

берг, Алькан, Дёлер, Геллер, Гензельт, Леопольд Мейер, Контский, Прудан, Тедеско, Куллак и многие другие блистали в салонах и концертных залах своими бесчисленными парфразами на популярные оперные мотивы. Из той же среды вышел и величайший мастер фортепианной транскрипции Лист. Он оставил в этой области огромное наследие (без малого пятьсот обработок), охватывающее, кажется, все возможные разновидности данного жанра: тут и переложения органных прелюдий и фуг Фаха, скрипичных каприччио Давида и Паганини, романсов различных авторов (одного Шуберта им переложено пятьдесят семь песен), симфоний Бетховена и Берлиоза, оркестровых фрагментов Вагнера, и переработки фортепианных сочинений Шуберта, и фантазии на темы опер Моцарта и Россини, Беллини и Доницетти, Гуно и Обера, Мейербера и Верди. Лучшие из обработок Листа составили эпоху в истории не только фортепианной транскрипции, но и вообще фортепианной литературы и пианистического искусства. С их появлением канули в Лету отжившие свой век салонно-виртуозные обработки тальберго-дёлеревского типа, не соответствовавшие тому художественно-пианистическому уровню, на какой поднял транскрипцию автор фантазии «Дон-Жуан».

В последующий период фортепианно-транскрипторская литература обогатилась новыми накоплениями и достижениями. По стопам Листа пошли Таузиг, Бюлов, д'Альбер, Клиндворт, Страдаль, Брассен, Сен-Санс и другие пианисты, переложившие для фортепиано ряд сочинений различных композиторов, главным образом Баха и Вагнера. В этой плеяде особенно выделяются имена Бузони и Годовского — двух бесспорно крупнейших мастеров фортепианной транскрипции послелистовской эпохи. Первый из них прославился более всего транскрипциями произведений Баха, Моцарта и Листа, второй — обработками клавишных пьес XVII—XVIII столетий, этюдов Шопена и вальсов Штрауса.

Заметное развитие получила фортепианная транскрипция в России — сначала у Гурилева, Дюбюка, Даргомыжского, затем у Антона Рубинштейна, Балакирева, Пабста и других.



Ценный вклад в транскрипторскую литературу внес, особенно в последний период своей жизни, Рахманинов. В советское время должны быть отмечены прежде всего многочисленные фортепианные обработки романсов и фрагментов из опер русских классиков и современных композиторов (советских и зарубежных), принадлежащие перу А. Каменского и И. Михновского; известны также транскрипции С. Фейнберга, Г. Гинзбурга, Н. Перельмана, Т. Николаевой и других советских пианистов.

Несмотря на такую распространенность транскрипции и большую ее популярность у исполнителей и слушателей, этот жанр музыкальной литературы далеко не пользуется единодушным признанием в среде музыкантов. У него имеются давние и многочисленные противники, клеймящие презрением как антихудожественное кощунство и подвергающие остракизму не только безвкусные обработки и пошлые попури долистовского типа (что вполне понятно и оправдано), но самый жанр транскрипции в принципе, любую переделку оригинала. Произведение, говорят такие музыканты, должно исполняться только так — на том инструменте и точно в том виде, — как оно написано автором. Эта точка зрения, по видимости высококультурная, в действительности теоретически несостоятельна и практически вредна. Будь она верна, пришлось бы осудить как преступления против искусства не только транскрипции Листа и Бузони, но и такие обработки чужих произведений, как известнейшие пьесы Шекспира, «Дон-Жуан» Мольера и «Фауст» Гёте, многие басни Лафонтена и Крылова, «Каменный гость» Пушкина и «Золотой ключик» А. Н. Толстого и т. д. Пришлось бы предать анафеме все переводы стихов и художественной прозы. А если довести указанную концепцию до логического конца, то следовало бы наложить запрет и на всё вообще исполнительское искусство, ибо, как справедливо замечает Бузони, «исполнение произведения — тоже транскрипция». И действительно, кое-кто из современных музыкантов договаривается уже до запрещения какой бы то ни было исполнительской «интерпретации», до сведения исполнительства к возможно более точному копированию авторских грамзаписей<sup>1</sup>.

Чем же мотивируются все эти грозные гонения на «вольности» исполнителей и транскрипторов? На что опирается позиция музыкальных пуристов?

В основе ее лежит теория так называемого буквализма, давно уже разгромленного и с позором изгнанного из советской переводческой школы, но по какому-то печальному не-

доразумению нашедшего себе противоестественное убежище в среде советских музыкантов. Главный аргумент сторонников поименованной теории сводится к тому, что никакие отступления от буквы авторского текста якобы несовместимы с требованиями художественности. Но этот довод совершенно неубедителен и легко опровергается фактами. Вековая практика в интересующих нас областях показала, что, с одной стороны, самое тщательное соблюдение буквы текста отнюдь не гарантирует ни верной, ни художественной передачи духа произведения. Скорее даже наоборот: чем буквальнее перевод, исполнение и, как увидим не раз на протяжении данной «Школы», транскрипция, тем они обычно менее художественны, больше искажают сущность оригинала. С другой же стороны, «вольная» передача оказывается нередко более верной духу подлинника и столь значительной в художественном отношении, что ценность ее порой не уступает ценности оригинала, а иной раз и превосходит ее: применительно к транскрипциям достаточно назвать «Лесного царя» и «Кампанеллу» Листа, «Чакону» Бузони и т. д. Хорошим ручательством за право дискутируемого жанра на «прописку» в сфере настоящего искусства может служить и то, что в числе транскрипторов мы встречаем имена самых выдающихся представителей истории музыки последних столетий: обработкой чужих произведений не брезговали такие композиторы, как Бах и Брамс, Лист и Сен-Санс, Рубинштейн и Балакирев, Рахманинов и Прокофьев<sup>2</sup>. Неужели же Бах, Брамс, Прокофьев уступали во вкусе, музыкальной культуре, художественной взыскательности «высоколобым» снобам наших дней?

Правда, как уже было сказано выше, среди транскрипций имеется и множество сочинений низкого художественного качества. Но их немало и среди оригинальных произведений искусства. Разумно ли было бы изгонять из обихода творения Бетховена и Толстого из-за того, что были на свете Штейбельт и Вербицкая? Не правильнее ли присоединиться к приводимым Годовским словам Сен-Санса о том, что и в оригинальном творчестве, и в транскрипциях всё зависит от того, как справился художник со своей задачей?

## 2

Транскрипций, в частности фортепианных, написано и пишется много, руководств же по этому вопросу существует очень мало, а у

<sup>2</sup> Любопытно, что в этот же ряд может быть включено и имя Стравинского, которому его пуристская позиция в вопросах исполнительства не помешала сделать весьма вольную обработку музыки Перголези и сердито высмеять «нелепые обвинения в кощунстве», предъявлявшиеся ему по этому поводу «охранителями и архивариусами музыки» («Хроника моей жизни», стр. 133).

<sup>1</sup> См., например: Игорь Стравинский. Хроника моей жизни. Л., Музгиз, 1963, стр. 75, 125, 217 и др.



нас их и почти вовсе нет<sup>1</sup>. Накопленный опыт не обобщается, не изучается, и пишущим транскрипции приходится бродить в своем деле ощупью, совершать ошибки, которых можно было бы избежать, добираться интуитивно до давно сделанных находок.

С целью облегчить современным и будущим транскрипторам этот путь и выпускается в свет настоящая «Школа фортепианной транскрипции» — фактически первая работа такого рода на русском языке. Публикация ее была начата еще в 1937 году, но тут же оборвана: из объявленных двадцати выпусков появился лишь один<sup>2</sup>. Ныне это издание возобновляется по несколько сокращенному плану, включающему семь выпусков. Данный, первый выпуск посвящен проблеме транскрипции с органа; рассмотрение этой проблемы предваряется настоящей статьей составителя и статьями двух крупнейших транскрипторов нашего столетия — Ф. Бузони и Л. Годовского (в переводе составителя), трактующими общие вопросы транскрипции и служащими введением ко всей «Школе» в целом. В дальнейшие выпуски войдут транскрипции скрипичных (выпуски 2—3), вокальных (выпуски 4—5) и фортепианных (выпуски 6—7) произведений.

В основу «Школы» положен принцип, заимствованный из «транскрипционных этюдов» (Transkriptionsstudien) Бузони: каждый выпуск посвящается сопоставлению оригинала и нескольких транскрипций одного произведения, даваемых в параллельном изложении (такт против такта) и сопровождаемых аналитическим комментарием (в ви-

<sup>1</sup> Из иностранной литературы наиболее выделяются труды Гуго Римана «Руководство к игре партитур» (Hugo Riemann. Anleitung zum Partiturspiel, 1902, Vierte Auflage 1922), Карла Грунского «Техника фортепианного переложения партитур» (Karl Grunsky. Die Technik des Klavierauszugs, 1911), Ферруччо Бузони «О переложении баховских органных произведений на фортепиано» (Ferruccio Busoni. Von der Uebersetzung Bach'scher Orgelwerke auf das Piano forte, 1897, Zweite Auflage 1913). Последняя работа, опубликованная в качестве «первого приложения» к первой части «Wohltemperiertes Klavier» Баха в редакции Бузони, перепечатана (в переводе на русский язык) и у нас — в советском переиздании названной редакции (Иоганн Себастьян Бах. Клавир хорошего строя. Обработал и пояснил, с присоединением примеров и указаний для изучения современной техники фортепианной игры, Ферруччо Бузони. Часть I. Новое издание, под редакцией и с дополнениями Г. М. Когана. М.-Л., Музгиз, 1941).

Кроме работы Бузони, на русском языке существует еще книга Глеба Таранова «Курс чтения партитур» (М.-Л., изд-во «Искусство», 1939), значительная часть которой посвящена разбору приемов переложения на фортепиано оркестровых партитур. Любопытно, что по материалу разбор этот явно перекликается с вышеназванным трудом К. Грунского.

<sup>2</sup> Школа фортепианной транскрипции под редакцией Г. М. Когана. Часть I. Транскрипции органных произведений. Выпуск 3. И. С. Бах — Токката d-moll. Оригинал и транскрипции К. Таузига, Л. Брассена, П. Пабста и Ф. Бузони в параллельном изложении. М., Музгиз, 1937.

де вступительной статьи и подстрочных примечаний) составителя. Такое построение кажется мне не только наиболее наглядным и плодотворным при изучении, но и практически удобным вдумчивому исполнителю, получающему возможность отчетливо сравнить и выбрать в том или ином месте один или другой транскрипторский вариант, составив таким образом свою, сводную версию изложения. В подобном использовании — в отдельных случаях — различных обработок одного сочинения я не вижу ничего принципиально предосудительного, соглашаясь тут с Корто, рекомендовавшим, например, исполнителю нижеприводимой токкаты Баха «сделать искусную смесь (une adroite mixture) из транскрипций Таузига и Бузони...»<sup>3</sup>. Разумеется, такое «смешение» — операция деликатная, требующая осторожности, вкуса, тонкого чувства стиля; но какое действие в искусстве не требует этих качеств?

Составитель надеется, конечно, что внимательное изучение сопоставляемых транскрипций и его аналитических замечаний к ним принесет практическую пользу всем, кто исполняет, сочиняет или исследует обработки. Однако польза эта, по глубокому убеждению составителя, будет в значительной мере зависеть от выполнения изучающим правила, неуклонному соблюдению которого я придаю решающее значение при работе над данной «Школой». Правило это, напоминание о котором читатель встретит в каждом ее выпуске, следующее:

*Прежде всего просмотри оригинал, не заглядывая ни в транскрипции, ни в примечания составителя. Выбери несколько интересных тебя мест и попытайся самостоятельно переложить одно из них на фортепиано. Прodelай эту работу с максимальным усердием, добиваясь такой законченности, как если бы твое переложение предназначалось для печати или публичного исполнения. Полученный результат сравни с соответствующими местами приводимых транскрипций. Постарайся так же самостоятельно, по-прежнему не заглядывая в примечания, проанализировать сопоставляемые решения, определить характерные особенности каждого из них, отыскать сходства и различия между ними, разобратся в их достоинствах и недостатках. После этого сравни твои выводы с примечаниями составителя и, продумав итоги, переходи к следующему избранному тобой месту, чтобы повторить на нем тот же порядок работы. Иначе говоря: раньше чем взглянуть на ответ, попробуй сам решить задачу. Ибо только после настойчивых собственных попыток — и в сравнении с ними — становятся ясными смысл и ценность мастерского решения.*

<sup>3</sup> См. примечание 2 на стр. XIII настоящего выпуска.



# ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ

## Ценность обработки<sup>1</sup>

Перевод с немецкого и примечания Г. КОГАНА

[...] Virtuozы, жившие до предпоследнего поколения, играли, собственно, лишь свои произведения и чужие произведения в своих переработках; играли то, что сами для себя приспособили, то, что им «подходило», в сущности, только то, что могли, — как в смысле чувства, так и в отношении техники. И публика шла к Паганини, чтобы слушать Паганини (а не, например, Бетховена). Ныне виртуозы должны быть трансформаторами; душевное напряжение, которого требует сальто-мортале<sup>2</sup>, скажем, от бетховенской Hammerklavier-сонаты<sup>3</sup> к какой-нибудь листовской рапсодии, — это совсем иное, добавочное качество (Leistung), чем просто фортепианная игра сама по себе.

Таким образом, обработки в виртуозном духе представляют собой приспособление чужих идей к индивидуальности исполнителя. У слабых индивидуальностей такие обработки становились бледными отражениями более яркого оригинала, и преобладающие во все времена посредственности и в виртуозную эпоху произвели на свет уйму посредственных, более того — безвкусных и уродливых обработок, из-за которых этот род литературы был опорочен и низведен совсем на задворки.

Чтобы одним решающим ударом возвести в оценке читателя сущность «обработки» в ранг художественного явления, достаточно назвать Иоганна Себастьяна Баха. Он был одним из плодотворнейших транскрипторов собственных и чужих пьес, особенно как органист. У него научился я познанию той истины, что хорошая, великая «универсальная» музыка остается той же самой, при посредстве какого бы инструмента (Mittel) она

ни звучала. Но я усвоил и вторую истину, что различные инструменты имеют различный (им свойственный) язык, на котором они передают эту музыку всегда немного по-иному.

Концерты Вивальди, песни Шуберта, «Приглашение к танцу» Вебера звучат — каждое соответственно — в преломлении баховского органа, листовского фортепиано, берлиозовского оркестра. Но где же начинается обработка? Существует вторая листовская редакция этой же «Испанской рапсодии», озаглавленная: «Большая фантазия на испанские напевы». Это другая пьеса, а мотивы частично те же. Какая же из двух — обработка? Та, что написана позже? А не есть ли уже первая — обработка испанских народных песен? Указанная «Испанская фантазия» начинается мотивом, тождественным танцу в «Фигаро» Моцарта<sup>4</sup>. И Моцарт уже тоже перенял этот мотив; это не создание Моцарта, а обработка. Сверх того, все тот же мотив появляется еще в балете Глюка «Дон Жуан».

Постоянная оппозиция, которую я вызывал «транскрипциями», и оппозиция, которую часто порождала во мне неразумная критика, побудили меня к попытке добиться в этом вопросе ясности. Вот в окончательной форме то, что я думаю об этом: всякая нотная запись есть уже транскрипция абстрактного образа (Einfalls). В момент, когда перо завладевает ею, мысль теряет свой первоначальный облик. Намерение записать идею делает уже необходимым выбор размера и тональности. Форма и инструмент (Klangmittel), на которых композитор должен остановиться, все больше и больше определяют путь и границы. Пусть от идеи и сохранится после этого нечто подлинное, то, что несокрушимо; все же с момента решения это нечто будет низведено к некоей типовой разновидности. Идея станет сонатой или концертом: это уже аранжировка оригинала. Шаг от этой первой транскрипции ко второй сравнительно мал и несуществен. Однако обычно поднимают шум только из-за второй. При этом упускают из виду, что транскрипция не уничтожает оригинальной редакции и последняя не терпит из-за первой никакого урона.

Исполнение произведения — тоже транскрипция и также никогда не может —

<sup>1</sup> Эта статья, представляющая переработку одного из разделов книги Бузони «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» (1907), была написана в ноябре 1910 года для пояснительной брошюры (Programmbuch) симфонического концерта Берлинского филармонического оркестра под управлением Артура Никиша, в котором исполнялась «Испанская рапсодия» Листа в транскрипции для фортепиано с оркестром Бузони. Перепечатана в сборниках избранных статей Бузони «Von der Einheit der Musik» (Berlin, 1922) и «Wesen und Einheit der Musik» (Berlin, 1956). Воспроизводится здесь с сокращениями.

<sup>2</sup> Salto mortale (итал.) — буквально: смертельный прыжок; рискованный, опасный цирковой номер.

<sup>3</sup> «Соната для молоточкового фортепиано» — название двадцать девятой фортепианной сонаты Бетховена (B-dur op. 106).

<sup>4</sup> То есть в опере Моцарта «Женитьба Фигаро».



как бы свободно оно ни разворачивалось — стереть оригинал с лица земли.

Ибо музыкальное произведение искусства существует на свете целым и невредимым до того, как прозвучит, и после того, как отзвучало. Оно в равной степени во времени и вне его.

Вообще говоря, большинство фортепианных сочинений Бетховена кажется транскрипциями с оркестра; большинство шумановских оркестровых сочинений — переложениями с фортепиано, и в известном смысле они такими и являются.

Удивительным образом в большом почете у ригористов находится вариационная форма. Это странно, так как вариационная форма дает — если она построена на чужой

теме — целую цепь обработок и как раз тем менее почтительных, чем они изобретательнее. Итак, обработка не ценится, потому что она изменяет оригинал, изменение же ценится, хотя оригинал в нем обработан. [...]

Тематический материал обеих испанских фантазий Листа мы наглядно привели в связь с именами Моцарта, Глюка, Корелли, Глинки, Малера. Теперь добавилось еще мое скромное имя<sup>1</sup>. Строго говоря, человек не может творить, он может лишь перерабатывать то, что уже имеется на земле. Для музыканта же это звуки и ритмы. [...]

Правил нет никаких, но сколько угодно «образцового» — и вообще полным-полно рутины!

## ЛЕОПОЛЬД ГОДОВСКИЙ

### *По поводу транскрипций, аранжировок и парафраз<sup>2</sup>*

Перевод с английского Г. КОГАНА

В возрасте двадцати трех лет я начал писать мои пятьдесят три обработки (Studies) по этюдам Шопена, принесшие мне столько порицаний и неодобрительной критики. В сущности, они были причиной того, что на меня наклеили ярлык технициста, продавшего душу дьяволу. Будь я радикальным реформатором или политическим лидером, и то я не мог бы быть принят более неправильно, мои цели и намерения не могли бы подвергнуться большему искажению.

Несколько месяцев спустя после того, как я закончил десять из этих этюдов, я посетил Камилла Сен-Санса и воспользовался случаем спросить мастера, думает ли он, что, когда мы берем произведения великих композиторов с целью создать и построить на их основе нечто новое и тем открыть непроторенные пути для дальнейшего продвижения и развития, мы совершаем акт «оскорбления величества» — в отношении композитора, в частности, и искусства вообще. Его ответ был краток и меток: все зависит от того, зачем и как. Побудительная причина и результат наших усилий определяют, оправдано ли в данном случае или не оправдано такое обращение с оригиналом. Когда побудительной

причиной является самовозвеличение или когда художественный результат оказывается жалким, тогда переделка образцовых сочинений заслуживает осуждения.

При транскрипции этих двенадцати песен Шуберта цель моя была не только переложить их с голоса на фортепиано; она состояла в том, чтобы создать фортепианные произведения из вокального материала, толкуя и интерпретируя песни так, как композитор трактует обычно тему, когда пишет свободные вариации. Я тщетно пытался найти подходящий термин, чтобы правильно определить характер моего труда. Я вынужден был вернуться к туманному и бесцветному обозначению «свободная транскрипция». Тем, кто подойдет к ним без предубеждения, с пониманием и сочувствием, эти версии шубертовских творений возвестят о моей любви, моем благоговении перед этим композитором и его бессмертными песнями.

Шедевр неразрушим. Делают ли из него транскрипцию, аранжировку или парафразу, он остается незапятнанным и, поскольку его внутренняя ценность обладает необходимой жизненной силой, чтобы поддержать интерес к нему, — не может потерпеть никакого ущерба. Всякий раз, когда оригинальное сочинение вытесняется чужими версиями, это — явное доказательство его уязвимости. Всегда будут играть эти этюды Шопена в их подлинном виде, какие бы эксперименты с ними ни проделывались. Постоянно будут исполняться скрипачами и виолончелистами сонаты и сюи-

<sup>1</sup> С тех пор ко всем этим именам прибавилось также имя Рахманинова («Вариации на тему Корелли» ор. 42).

<sup>2</sup> Эта статья, помеченная: «Париж, 11 марта 1927 года», опубликована в качестве вступительной статьи к двенадцати песням Шуберта в «свободной транскрипции для фортепиано» Годовского.



ты Баха для скрипки и виолончели соло, независимо от того, существуют или не существуют их транскрипции для фортепиано. Не перестанут петь песни Шуберта, несмотря ни на какие обработки. Транскрипция, аранжировка, парафраза, когда она рождена творческим умом, есть нечто самостоятельно существующее и могущее в силу своих собственных достоинств оказаться шедевром. Она может даже превзойти оригинал, созданный композитором. Враждебность по отношению к подобным творческим произведениям свидетельствует о предубеждении, узости взглядов и педантизме бекмессеровского типа.

Литературные произведения (essays) пишутся на всевозможные сюжеты. Исторические и биографические факты, относящиеся к событиям и людям, о которых идет там речь, так же непреложны и неизменяемы, как любой музыкальный шедевр. Романы переделываются в драмы, а драмы в романы. Почему музыканты, делая транскрипцию, аранжировку или парафразу образцового произведения, должны отказаться от права толковать, критиковать, рассуждать, обсуждать и проявлять свою способность к воображению! Почему только литератор должен пользоваться всеми этими привилегиями! Шекспир строил свои пьесы на заимствованных темах; Моль-

ер говорил: "Je prends mon bien où je le trouve" («Я беру мое добро там, где я его нахожу»).

Критику удобно принимать авторитетную позу под прикрытием мощи и влияния печати. Бедный художник подобен беззащитному солдату перед пулеметом. Самодовольному дилетанту или снобистскому любителю музыки нетрудно распространять и пропагандировать мнения, легко находящие сочувственный отклик, ибо безопасно утверждать то, что соответствует косным условностям или замшелой традиции.

Хотя я вполне сознаю неизбежную ограниченность моих музыкальных познаний в сравнении с огромностью темы, я в равной степени отдаю себе отчет и в том, что многие другие знают меньше, чем я, и среди этих других я должен поместить самозванных судей того, что правильно и неправильно в избранном нами искусстве.

Глубоко во мне живут смирение и скромность, которые я приписываю моей жизненной философии. Но когда я сталкиваюсь с пред-  
рассудками и невежеством, чье вводящее в заблуждение воздействие наносит вред искусству, мои атавистические наклонности выступают вперед и моя природная робость сама собой превращается в неукротимую ярость. Ягненок становится львом.



ИОГАНН СЕБАСТИАН БАХ

# ТОККАТА

d-moll

ДЛЯ ОРГАНА

В ОРИГИНАЛЕ И В ТРАНСКРИПЦИЯХ  
ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

КАРЛА ТАУЗИГА, ЛУИ БРАССЕНА,  
ПАУЛЯ ПАБСТА и ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ



### *Токката d-moll Баха и ее транскрипции*

Токката d-moll для органа написана Иоганном Себастьяном Бахом (1685—1750) предположительно около 1714 года, то есть в так называемый веймарский период его творчества (1708—1717), и является одним из самых известных органных произведений «великого кантора». Первое переложение ее на фортепиано сделал знаменитый пианист и транскриптор Карл Таузиг (1841—1871), обработка которого (составитель не смог выяснить точную дату ее написания) по своему значению в истории фортепианного переложения органных произведений стоит рядом с пионерскими работами его учителя Листа, а по своей популярности превосходит и поныне все прочие изложения рассматриваемой пьесы. Гораздо меньшее распространение получил ряд последующих обработок, авторами которых были видные пианисты-педагоги и транскрипторы Луи Брассен (1840—1884), Пауль (Павел) Пабст (1854—1897), Август Страдал (1860—1930), Конрад Анзорге (1862—1930) и известный композитор-бахист Макс Регер (1873—1916). Больше внимания обратила на себя обработка прославленного пианиста и транскриптора баховских произведений Ферруччо Бузони (1866—1924), фрагментарные эскизы которой, содержащиеся в восьми примерах его упоминавшегося уже трактата «О переложении баховских органных произведений на фортепиано» (1897), претерпели заметные изменения в окончательной (полной) редакции (1900).

Настоящее издание воспроизводит оригинал токкаты и наиболее характерные из перечисленных обработок, к числу которых, по мнению составителя, относятся обработки Таузига, Брассена, Пабста и Бузони (включая первоначальные варианты последней)<sup>1</sup>. Оригиналы токкаты печатаются по уртексту издания Баховского общества<sup>2</sup> (редактор Вильгельм Руст) с приведением разночтений по изданию Петерса (редакторы Фридрих Конрад Грипенкерль и Фердинанд Ройтцш);

тексты обработок сверены по нескольким изданиям. Весь материал перепечатывается без всяких сокращений, изменений, добавлений, с полным и точным соблюдением указаний и обозначений (лиги, нюансы, аппликатура и пр.) автора; поправки и замечания составителя вынесены в примечания, сгруппированные внизу, под нотным текстом соответствующей страницы. Сравнимые произведения расположены параллельными рядами, обозначенными условными буквами: **О** — оригинал, **Т** — транскрипция Таузига, **П** — транскрипция Пабста, **Бр** — транскрипция Брассена, **Б** — транскрипция Бузони, **Б<sup>1</sup>** — первоначальные (фрагментарные) варианты Бузони. Верхняя строка отведена под оригинал, остальные — под транскрипции, размещенные сверху вниз в порядке возрастающего совершенства. Подобное размещение представляет ряд педагогических выгод. В частности, оно способствует особенно выпуклому сопоставлению отношения различных транскрипторов к отступлениям от подлинника, проливающему яркий свет на одну из кардинальных проблем транскрипторского — и не только транскрипторского — искусства.

Из рассматриваемых транскрипций ближе всего к тексту подлинника стоит транскрипция Брассена. За вычетом нескольких отклонений она так точно придерживается баховского текста, что многие страницы превращаются в буквальную копию последнего (см., напр., стр. 2, 4—5, 8, 14—17, 30—34, 38—39, 55—56, 64—65)<sup>3</sup>. Казалось бы, подобная тождественность с оригиналом представляет самое идеальное разрешение проблемы транскрипции. Не следует, однако, забывать, что — перефразируя известную поговорку — когда на двух различных инструментах играется одно и то же, то получается совсем не одно и то же. «Одни и те же» ноты звучат совершенно различно на органе и на фортепиано: достаточно напомнить хотя бы о том, как сглаживаются на последнем красочные контрасты органных регистров. Чтобы возместить утрачиваемое, выправить искажаемое, транскриптор должен на каждом шагу проявлять творческую изобретательность, не останавливаясь в случае надобности перед внесением того, чего не было в нотах подлинника (удвоения, гармонические заполнения, перенос в другие октавы), для воссоздания того,

<sup>1</sup> Из остальных обработок наибольшего внимания заслуживает обработка Регера (1911), интерес которой заключается, однако, не столько в приемах изложения или нюансировки, в которых много схожего со «старой манерой», сколько в характере фразировки, основанной на последовательном применении принципа мотивного членения, почти не нашедшего отражения в других транскрипциях d-moll'ной токкаты.

<sup>2</sup> Joh. Seb. Bachs Werke. Fünfzehnter Jahrgang. Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig. Orgelwerke. Erster Band. Ss. 267—275.

<sup>3</sup> Страницы везде указаны по настоящему изданию.



что было в его звуках (мощь, полнота, регистровые контрасты). Без этого переложение превращается в переписывание, в котором чрезмерная верность букве подлинника приводит — как это часто бывает — к измене духу последнего, которое обедняет, уродует, оскоряет оригинал, «переводя» его на язык другого инструмента с грацией, напоминающей французские слова, выписанные русскими буквами. Нечто вроде такого переложения и дает Брассен: скромные, далеко не повсеместные удвоения, изредка еще какое-либо достаточно умеренное «обогащение» — вот и всё почти транскрипторское вооружение этого мастера. Не удивительно, что в результате подобного подхода получается довольно примитивная обработка, в которой и органность не соблюдена, и пианистичность не приобретена. Таким образом, «самая близкая» к тексту подлинника транскрипция токкаты оказывается на поверку самой слабой и самой далекой от духа оригинала, о чем убедительно свидетельствует также вульгарный, скорее мендельсоновский, чем баховский, стиль исполнительских указаний Брассена («волнистая» динамика и ритмика, с помощью которых этот транскриптор пытается оживить бескрасочное однообразие своего «органа без регистров») и, в особенности, тех немногих «вольностей», которые выводят на свет оборотную сторону брассеновского пиетета перед автором (см. стр. 10—13, 62—63, 72 и др.). По этой оборотной стороне и следует судить о художественной физиономии мастера, о подлинном характере его понимания подлинника: «умение естественно, без искажения стиля, вносить дополнения представляет пробный камень для вкуса перекладывающего» (Бузони)<sup>1</sup>. В этом смысле тот облик «вкуса перекладывающего», который вырисовывается из упомянутых «дополнений» Брассена, только укрепляет давнишнее убеждение составителя, что благочестивый лозунг безличного копирования по большей части играет роль удобной маски, прикрывающей собой боязливое неумение интерпретировать и недостаточную привлекательность творческого лица.

Полную противоположность транскрипции Брассена представляет транскрипция Таузига<sup>2</sup>. Насколько робко и бледно выполнена

первая, настолько же смело и ярко написана вторая. Увлекательная даровитость, блестящая пианистичность, импозантная массивность изложения, эффектно подражающая мощи и величию «полного органа»<sup>3</sup>, отдельные счастливые находки в регистровке — все это ставит транскрипцию Таузига гораздо выше брассеновской и в значительной мере оправдывает ее большой и прочный успех. Однако, удачно избежав опасности хилой немочи и раблепного буквоядства, Таузиг впал в другую крайность: он переусердствовал в «монументальности», неумеренно увлекся пианистическими «обогащениями», слишком уж свободно обошелся с баховским текстом. Отсюда — неточности, излишества в «дополнениях», недостаточно оправданные вольности таузиговского изложения (стр. 2, 9, 13, 26, 33—34, 65 и др.); отсюда — его грузность, громоздкость, порой даже неуклюжесть, его расточительная громоносность, его тяготение к густой басистости низких регистров; отсюда — крен в сторону фортепианной виртуозности, бравурный характер некоторых оборотов (вроде «дробей» — попеременного чередования обеих рук), изобилие октав, специфическая пианистичность которых плохо сливается со складом органной музыки; отсюда — размашистые (до учетверений включительно) расширения с зияющими пробелами («слепыми местами») в крайних октавах, наносящими чувствительный урон как равновесию звучности, так и удобству исполнения (стр. 30—31, 40—42, 64—65, 67 и т. д.); отсюда — многозвучные, но малостильные арпеджиевые «заполнения», стирающие водоразделы между смешиваемыми регистрами; отсюда — столь же дисгармонирующая со стилем Баха «импровизационная» ритмика и другие небезупречные в этом смысле приемы, временами (исполнительские указания) яв-

наполовину с одной, наполовину с другой из двух только что названных обработок. Таким образом, она занимает промежуточное положение между ними, образуя в нашей «лестнице к Парнасу» как бы переходную ступень от строгости первой из этих обработок к блеску второй. Это определяет ее место в настоящем издании и вместе с тем избавляет нас от необходимости останавливаться более подробно на ее характеристике.

Следует добавить, что если совпадения с Брассеном (или Брассена с Пабстом?) могут быть объяснены применением одного и того же метода (*les beaux esprits se rencontrent*) списывания с оригинала, причем в этом отношении Пабсту временами удается даже перешеголять Брассена (см. стр. 8—17, 28—38, 40—43, 50—53, 55, 61, 64—69), то совпадения с Таузигом не оставляют никаких сомнений в сознательном списывании с обработки последнего (см. стр. 2—7, 19—28, 44—49, 53—54, 59—60, 62—63, 72), вследствие чего транскрипцию Пабста приходится признать скорее «облегченной редакцией» транскрипции Таузига, чем самостоятельной обработкой оригинала. («Инструктивный» характер обработки Пабста подчеркивается также особенно подробной разметкой оттенков, пальцев и прочих «знаков исполнения».)

<sup>3</sup> Полный орган (органное *tutti*) — совместное звучание всех регистров этого инструмента.

<sup>1</sup> Эта цитата, как и все дальнейшие, приводимые без ссылки на источник, заимствована из вышеназванного трактата Бузони. Составитель предполагает — и считает необходимым — предварительное знакомство изучающего с этим основополагающим трудом в данной области мастерства, трудом, по отношению к которому настоящий выпуск «Школы» играет примерно ту же роль, что задачи, дополняющие усвоение геометрических теорем, или разборы иггранных партий, завершающие изучение правил шахматной игры.

<sup>2</sup> Мы оставляем в стороне транскрипцию Пабста, так как за исключением нескольких мест она совершенно, вплоть до мельчайших подробностей, совпадает



ственно перекликающиеся с толкованием Брассена. Таким образом, крайности сходятся: пренебрежение к букве подлинника приводит к таким же искажениям духа последнего, как и преклонение перед этой буквой; в богатом наряде с пианистического плеча токката выглядит немногим изысканнее, чем в нищенском рубище, скроенном из поблекших остатков снятых с нее органических одежд; смешение всех регистров отличается от «органа без регистров» только тем, что предоставляет им возможность утонуть в роскоши «заполняющих» арпеджио Таузига, вместо того чтобы иссохнуть в скудости чахлых удвоений Брассена<sup>1</sup>. Такое положение дел убеждает в необходимости третьего решения<sup>2</sup>, которое отстояло бы одинаково далеко от догматизма и от произвола, которое сочетало бы пианистичность изложения с его органностью, в котором верность стилю перекладываемого сочинения находилась бы в синтетическом соединении с творческой свободой переложения.

Это решение дал Бузони. Произведя тщательную критическую сверку различных редакций баховского текста (так, например, такт 1 на стр. 9 изложен у него по изданию Баховского общества, а такт 1 на стр. 12 — по изданию Петерса), он бережно очистил его от неточностей, «поправок», «очень свободных» вставок и изменений Таузига и восстановил авторское голосоведение, авторские мелодизмы, авторские гармонии, авторское расположение аккордов, авторскую метрику, авторские темпы с такой «корректностью», которой в известных отношениях мог бы позавидовать и Брассен (стр. 2—3, 9—13, 19, 26, 28—29, 33—37, 40, 48, 65, 70—72). Тем не менее изложение Бузони чрезвычайно мало похоже на изложение последнего: достаточно в нескольких местах (например, стр. 8—10, 30—37,

51—53, 64—65, 67—71) сравнить то и другое, чтобы понять, какая громадная дистанция лежит между этими двумя переложениями. Точная транскрипция Бузони осталась такой же свободной и пианистичной обработкой оригинала, как и «вольная» транскрипция Таузига; разница лишь в том, что на смену грубоватым формулам фортепианной алхимии, пытавшейся из дерева «дробь» и меди октав извлечь серебро и алмазы органной звучности, явились более тонкие формулы фортепианной химии, сумевшей из имитации органа извлечь подлинные драгоценности, придавшие новый блеск меркнувшему сиянию фортепианной виртуозности. К числу этих «более тонких формул» относятся:

1) высвобождение баховского стиля из-под покрова «элегантных нюансов» и «шумливой бравуры» — Сциллы и Харибды романтического пианизма XIX столетия: большинство *fortissimo* (*ff*, *fff*) Таузига и Пабста устраняется, превращается в *forte*, *forte* — в *mezzo-forte*, в *piano*, в *mezza-voce*, *crescendo* — в *raddolcendo* (стр. 2, 3, 5, 14, 19, 22, 27, 28, 33, 34, 35, 44, 51, 53, 61, 66, 69, 72); с другой стороны, «слишком частые» *piano* и *pianissimo* Брассена и того же Пабста<sup>3</sup> преобразуются в *mezzo-forte*, *forte*, (стр. 8, 10, 14, 31, 64, 67); вместо исчезающих *grazioso*, *cantabile*, *ad libitum*, *martellato*, *con fuoco* (стр. 2, 5, 8, 9, 23, 39, 62) появляются такие пометки, как *dolce ma distintamente*, *molto deciso*, *robusto*, *sehr scharf* (стр. 4, 56, 67, 70): «Исполнение должно быть прежде всего крупным по плану, широким и крепким, скорее более жестким, чем слишком мягким»;

2) выработка крупного динамического плана фуги в виде «непрерывного нарастания», кованая постепенность которого (из плоскости *mf* — стр. 19—40 — через плоскость *f* — стр. 41—58 — к кульминационному *ff* — стр. 59—63, завершающемуся единственным по всей пьесе *fff* — стр. 64) не оставляет места ни для мелкотравчатости Брассена, распределяющего оттенки от случая к случаю, без «перспективы» (например, стр. 21, 24—25, 27, 31, 33, 36, 39), ни для размахистости Таузига, нерасчетливо злоупотребляющего высшими степенями силы (стр. 3, 35, 61, 69, 72);

3) отказ от постепенных переходов и закругленных окончаний унаследованной от Черни «волнистой» нюансировки в пользу ровных плоскостей и заостренных углов «террасообразной» фразировки, замена «излюбленного короткого нарастания и опадения звука (◀▶)», «кокетливых ускорений и замедлений», «импровизационной» ритмики, «бравурно прелюдирующих» каденций (стр. 2—3, 62—63, 70—71) — сплошными участками «застывшей» динами-

<sup>1</sup> При оценке работы Таузига не следует упускать из виду, что он умер очень молодым, не успев достигнуть той творческой зрелости, которая несомненно дисциплинировала бы его экспансивное воображение и обратила бы в производительную энергию переливавшийся через край избыток могучих сил, кипевших и хлопотавших в этом гениально одаренном художнике. Лист в этом возрасте тоже отдал богатую дань «излишества», из отгоревшего пламени которых он позже извлек мастерские изделия тончайшей и точнейшей чеканки: сравните, например, первую и вторую редакции его этюдов по Паганини, перепечатываемые в третьем выпуске нашей «Школы». Поэтому не приходится удивляться несовершенствам транскрипции Таузига, его погрешностям против стиля, неудачности некоторых оборотов. Приходится, наоборот, удивляться проникновенной интуиции, которая навела этого незрелого юношу на многие блестящие открытия в никому почти тогда не ведомой, никем еще, кроме Листа, не исследованной области.

<sup>2</sup> Транскрипция Пабста — не в счет: мы видели уже, что она не может претендовать на самостоятельное место в числе решений интересующей нас задачи.

<sup>3</sup> См. стр. X, примеч. 2.



ки (*non crescendo, molto egualmente, sempre egualmente*), «абсолютно» — до «расчленения» трелей включительно (стр. 7, 41—44) — равномерной метрики (во всей обработке Бузони *ritenuto* встречается только один раз, а *ritardando* и *accelerando* не встречаются ни разу), разделенными внезапными (*subito*) изменениями темпа или силы звучания: «Первостепенное место занимает в нашем случае работа над туше. Задачи, которые она ставит, таковы: приобрести возможно более богатую шкалу динамических ступеней и соблюсти безупречную равномерность в пределах каждой ступени... Смена регистров, прибавление и убавление звучности должны происходить резкими разделами, толчками (террасообразно), без мелочных динамических переходов: эта манера воспроизводит одну из самых характерных особенностей органа»;

4) возмещение скупой динамики исполнения богатой «инструментальной» изложения («слоистое» *crescendo* и т. п.): «Хорошая партитура должна быть так написана, чтобы звуковые градации содержались уже в ней самой и звучали без особого содействия исполнителей» (см. стр. 9, 17—19, 38—54, 58—61, 69—72);

5) дальнейшее уплотнение таузиговской фактуры — пополнение аккордов, превращение «простых» форм изложения в удвоения, удвоений в утроения, где возможно — уничтожение «белым», хотя бы даже ценой сужения какого-нибудь непомерно раскидистого и чересчур «дырявого» утроения или учетверения Таузига: «желательно, чтобы удвоение было возможно более полным, во всех голосах равномерным» (см. стр. 2—3, 6—9, 13, 19, 30—32, 35, 38—39, 44—54, 58, 60—61, 67—69);

6) перенос «просветов» из крайних октав в средние, что открывает путь к значительно большей широте и прозрачности звучания, предотвращая в то же время губительные провалы в полноте последнего (Таузиг), ибо «нижняя нота содержит в себе октаву в качестве обертона», а «первый обертон достаточно звучен, чтобы вызвать иллюзию взятой октавы»; на этом приеме основана далекая «раздвижка» аккордов (стр. 12—14, 18—19, 27—28, 44, 59—64, 66, 70—71) и разнообразные виды «слепых» удвоений и утроений вплоть до утроения с полным пропуском средней октавы (удвоение на расстоянии двух октав), представляющего одну из самых счастливых в звуковом отношении находок Бузони (стр. 2—3, 6—7, 12, 13, 34, 38—39, 52, 56—58, 64—65);

7) упразднение «заполняющих» арпеджио во имя «строго сомкнутых» аккордов (стр. 3, 7, 8, 10—14, 18, 44—45, 55, 56, 61—64, 66, 69—71);

8) изгнание педальных «заполнений», четкое разграничение педального и беспедального «регистров»: «Неопределенные отзвуки

противоречат природе органа» (см. стр. 8, 11, 18, 35—37, 69);

9) светлая (высокая) регистрация взамен густой (низкой) регистра Таузига (стр. 2—10, 13—19, 38—42, 44—51, 56—63, 66—71);

10) искусные способы, ведущие к избавлению от бравурно-пианистических примесей в таузиговском духе («дробь», «чистые» октавы) и к достижению органной красочности звучания, изобретательное многообразие которых (способов) поддается обобщению в одном простом, как Колумбово яйцо, принципе, формулируемом нами в следующих словах: полнота в промежутке — затуше вываает, пустота в промежутке — выделяет; так, например, чтобы затушевать октавы, Бузони заполняет промежутки, отделяющие один звук октавы от другого (стр. 9, 60) или одну октаву от другой (стр. 2, 5—6, 8, 13, 27, 30—34, 36—38, 45, 53—54, 56—58, 67—69)<sup>1</sup>; с другой стороны, описанное уже удаление арпеджиевых и иных «заполнений» в середине созвучия (вертикальное «осушение») вместе с устранением постепенных переходов (*crescendo*, *diminuendo*, педальные «отзвуки») между «динамическими ступенями» (горизонтальное «осушение») приводит к яркому выделению регистровых контрастов, секрет которого тщетно искали предшествующие Бузони транскрипторы.

Взаимное переплетение подобных «формул» (мы заменяем их дальнейший перечень ссылкой на наши примечания к настоящему выпуску) дает в итоге неузнаваемую переработку точности Брассена и пианистичности Таузига, очищенную от всяких следов школярства первого и нестильности второго: это отличает цельный синтез Бузони от половинчатого компромисса Пабста, который вместо шага вперед от выхолощенной тезы и вольной антитезы остановился на полдороге между этими двумя соблазнами транскрипторского искусства.

Конечно, и Бузони не сразу удался этот шаг вперед: сравнение окончательной редакции его транскрипции с первоначальными вариантами последней наглядно показывает, какую эволюцию претерпевают его приемы, как постепенно освобождается он от влияния таузиговских традиций, искореняет излишние вольности, умеряет динамику, снимает «вилочки», ликвидирует попеременное чередование рук, заполняет пробелы, «раздвигает» аккорды, «наслаивает» изложение, просветляет регистрацию, разгружает звучность; с какой настойчивостью ищет он путей к упрощению без потускнения, к прозрачной пол-

<sup>1</sup> Первый случай («затопление» одновременного звучания) можно было бы назвать вертикальным, а второй («затопление» последования звуков) — горизонтальным заполнением.



ноте, неутомимо оттачивая в этом направлении свою изобретательность, пылливо прощупывая степень необходимости каждой лишней ноты (стр. 6—7, 14, 61, 64—65, 66, 70—71, 72)<sup>1</sup>. Даже в окончательной редакции Бузони не все еще стоит на уровне той простоты и прозрачности, которая характеризует его позднейшие, более зрелые работы: в данной обработке можно найти и остатки громоздкости, и избыточное увлечение «комбинированным разнообразием видов удвоения и изложения», и просто не вполне удавшиеся места, побуждающие к опытам дальнейшего усовершенствования, отважиться на которые — хотя бы в учебных целях — мы приглашаем изучающих<sup>2</sup>.

При всем том транскрипция Бузони остается все же наиболее совершенным по сию пору решением рассматриваемой задачи; настоящей энциклопедией современных достижений в деле фортепианного переложения органических произведений, изучение которой достойно венчает поучительную последовательность сопоставленных нами «ступеней к Парнасу». Последовательность эта диалектична (особенно показательно в этом отношении чрезвычайно интересное место на стр. 70—71), ибо Бузони «возвращается» к текстуальности Брассена обогащенным прозорливыми «ересями» Таузига, «подкрепляя и совершенствуя» многие «счастливые наития» последнего (укажем для примера на подсказанные Таузигом приемы «одностороннего удвоения», удвоения на расстоянии двух октав, чередования в одной и той же руке октав с отдельными нотами и т. д.: см. стр. 27—28, 30, 34—35, 38, 50—53, 59 и др.): необходимость следовать за

<sup>1</sup> Мы советуем изучающему внимательно рассмотреть все эти места: они откроют ему глаза на то, как важны бывают часто самые ничтожные, еле («чуть-чуть») заметные, микроскопически тонкие детали и какого труда стоит подчас даже большому мастеру найти эти «простые» вещи. Ср. упоминавшуюся уже работу Листа над капризами Паганини (см. 3-й выпуск нашей «Школы»).

<sup>2</sup> «Идеалом для интерпретатора, — пишет по поводу данной токкаты Корто, — было бы сделать искусную смесь (*une adroite mixture*) из транскрипций Таузига и Бузони, каждая из которых содержит превосходные находки (*réalisations*), не будучи в то же время безупречной...» (Alfred Cortot. *Cours d'interprétation*, I. Legouix. Paris, 1934, p. 30).

авторским текстом, в тисках которой погибает художественная самостоятельность транскрипции Брассена, и свобода, увлекающая Таузига в сторону от намеченной цели, сливаются в познанной, то есть покоренной необходимостью, то есть подлинной свободе бузонианской транскрипции. Путь к органичности Бузони лежит через пианистичность Таузига, вольная транскрипция которого по духу и ценности ближе к точной транскрипции Бузони, чем точная транскрипция Брассена<sup>3</sup>. Понять это — значит понять путь, которым чаще всего идет истинный художник<sup>4</sup>, значит понять путь большинства выдающихся музыкантов, значит понять путь Листа от первой к третьей редакции этюдов “*d'exécution transcendante*”: полезно было бы призадуматься над этим всем нашим брассенистам.

Таковы некоторые выводы, напрашивающиеся в результате рассмотрения различных транскрипций d-moll'ной токкаты Баха. Выводы эти не имеют исчерпывающего характера и не затрагивают многих вопросов, касающихся тех или иных конкретных приемов переложения с органа на фортепиано. Часть таких вопросов освещена в наших примечаниях к отдельным местам разбираемых транскрипций; при составлении этих примечаний мы, естественно, широко пользовались упомянутым трактатом Бузони. Однако перед тем как перейти к рассмотрению указанных примечаний, равно как и самих транскрипций, пусть изучающий внимательно перечитает и хорошо усвоит заключительные, набранные курсивом, строки вступительной статьи составителя к данной «Школе» (стр. IV). Ибо, как уже было сказано, неуклонное соблюдение сформулированного там правила — решающее, на наш взгляд, условие эффективности работы над всеми выпусками «Школы».

<sup>3</sup> Первая — пианистична, но не органична, вторая — пианистична и органична, третья — не пианистична и не органична.

<sup>4</sup> По словам Гёте, писатель пишет вначале просто и плохо, потом сложно и плохо и лишь под конец — просто и хорошо.



О (Оригина́л) Мануали

ОРГАН

Педа́ль

Бр (Транскрипция Ф-п Брассена)

П (Транскрипция Ф-п Пабста)

Т (Транскрипция Ф-п Таузига)

Б (Транскрипция Ф-п Бузони)

<sup>1</sup> У Баха это — одна пьеса. Таузиг и Пабст делят ее на две и относят заголовок «Токката» к первой из них, всему же произведению в целом дают название: «Токката и фуга». Брассен и Бузони сохраняют наименование и нераздельность оригинала. См. стр. 19, примеч. 6.

<sup>2</sup> «Исполнение (фортепианных переложений) органных произведений Баха.—Г. К.) должно быть прежде всего крупным по плану, широким и крепким, скорее более жестким, чем слишком мягким. «Элегантные» нюансы, как-то: «прочувствованное» набухание фразы, кокетливые ускорения и замедления, слишком легкое *staccato*, слишком вкрадчивое *legato*, педальные излишества и мн. т. п. являются и остаются дурными наклонностями, где бы они ни встречались; при исполнении Баха это возмутительные ошибки. Напротив, известная эластичность темпа в применении к крупным пропорциям придает исполнению тот характер свободы, который отличает всякое художественное достижение. Так, например, органные фантазии Баха не должны исполняться с начала до конца в метрономически неизменном темпе» (Бузони).

<sup>3</sup> На протяжении первых полутора тактов Брассен ограничивается точной копией с оригинала, что неоднократно повторяется и в других местах его транскрипции (стр. 4—5, 7, 8, 11, 13, 14—18, 20—24, 26—27, 30—35, 38—40, 45—51, 55—56, 64—65).

<sup>4</sup> По ошибке или намеренно Таузиг заменяет простой перечеркнутый мордент (♯) оригинала двойным неперечеркнутым (♯); к той же замене прибегает вслед за ним и Пабст. Подобного рода неточности встречаются у Таузига несколько раз (стр. 2—3, 9, 13, 26, 33—34, 65). Наоборот, Бузони расшифровывает мордент в строгом согласии с оригиналом. Отметим еще расшифровку Макса Регера (транскрипцию которого мы не имели возможности воспроизвести в настоящем издании), отличающуюся от бузонианской употреблением малой секунды (соль-диез) в качестве вспомогательной, что, на наш взгляд, находится в большем соответствии со школьными правилами XIX века, чем с характером ладового мышления Баха.

<sup>5</sup> В оригинале диапазон изложения захватывает здесь две октавы; в транскрипциях Таузига, Пабста и Бузони — три. Такой род расширений Бузони рассматривает как октавное удвоение с наложением: «Если оба голоса идут в октаву, то удвоение нижнего голоса оказывается в унисон с верхним голосом (имеется в виду удвоение сверху; при удвоении снизу — соответственно наоборот.—Г. К.): таким образом реально прибавляется одна только третья октава». При этом Таузиг и следующий за ним Пабст прибавляют эту третью октаву вниз, в то время как Бузони делает это наверху: «Должно ли октавное удвоение прийти в верхнюю или в нижнюю октаву — это решает вкус обработчика, а также требования музыкальной ситуации. Однако за

норму следует принимать (речь идет о мануальных голосах.—Г. К.) удвоение в верхней октаве (4-футовый голос)» (Бузони). Отсюда — светлая (высокая) регистровка, отличающая транскрипцию Бузони от транскрипций Таузига и других (см. еще стр. 4—10, 13—19, 38—42, 44—46, 47—51, 56—63, 66—71).

Трехоктавность Таузига (и Пабста) — «слепая», с поочередными пропусками в крайних октавах; октавная «дробь» (*fortissimo, marcato*), выбиваемая чередованием рук, придает звучности характер пианистической бравуры. У Бузони «линии» всех трех октав становятся сплошными; обе руки играют одновременно, без «просветов», причем в каждой из них октавы чередуются с отдельными нотами — в порядке, противоположном порядку другой руки. Эта типичная для Бузони манера изложения (см. стр. 2—3, 5—6, 31—34, 36—38, 53—54, 56—58, 64—65, 67—69) сообщает последнему менее привычную пианистичность, но зато большую органность, чем у Таузига.

<sup>7</sup> «Первостепенное место занимает в нашем случае работа над туше. Задачи, которые она ставит, таковы: приобрести возможно более богатую шкалу динамических ступеней и способности безупречно равномерность в пределах каждой ступени. В особенности в мягких регистрах (требующих большого разнообразия градаций) необходима матово-застывшая однородность звуков. На органе трубы одного и того же регистра выравниваются с кропотливой тщательностью: звук хоть чуть погромче показался бы форменным выкриком» (Бузони). В соответствии с этим стремлением к «строгой динамической ровности органного регистра» (*molto egualmente, non crescendo*) Бузони как здесь (см.), так и во многих других местах избегает «излюбленного нарастания и опадания звука» (Бузони). NB к трехголосной инвенции Баха № 11), на каждом шагу применяемого другими транскрипторами: см. стр. 3, 4, 8, 10, 12, 13, 14—17, 21—25, 27, 29—31, 33—36, 41—42, 46, 48, 51—53, 55—57, 63, 65, 67, 70—72. Ср. нападки известного баховед Альберта Швейцера на тенденцию «уснащать ее (баховскую музыку.—Г. К.) беспрестанными *crescendo* и *diminuendo*, как это обыкновенно делается» («И. С. Бах». М., Музгиз, 1934, стр. 130).

<sup>8</sup> Метрическое изменение оригинала (см. выше, примеч. 4) с тенденцией к «импровизационности» «бравурно-прелюдирующего» (см. стр. 70, примеч. 1) склада (ср. выше, примеч. 5).

<sup>9</sup> «Слепое» изложение в трех октавах с пропусками в средней октаве (ср. выше, примеч. 5). Переходная ступень к удвоению на расстоянии двух октав: см. стр. 12, примеч. 2.

<sup>10</sup> Снова метрическая вольность (см. выше, примеч. 4 и 8), копируемая и Пабстом (см.). Обратите внимание на характерное различие в регистровке: Пабст прибавляет нижнюю октаву, Бузони — верхнюю (см. выше, примеч. 5). Таузиг остается в среднем регистре.



в издании Петерса:  
(мануали)

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is shown. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The notation includes a large opening parenthesis on the left, a treble clef, a bass clef, and a key signature of one flat. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note Bb4. The bass line begins with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, and then a quarter note Bb2. The system ends with a double bar line.

This page of a musical score is for a piano and orchestra. The piano part is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The orchestra part is also in G major and 3/4 time. The piano part includes dynamic markings such as *p*, *pp*, *mf*, and *ff*, and performance instructions like *pesante* and *sehr getragen*. The orchestra part includes dynamic markings like *pp* and *ff*. The score is divided into measures by vertical bar lines. The piano part has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The orchestra part has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The score is written in a standard musical notation with notes, rests, and other musical symbols.

1 7 2

<sup>2</sup> «Не следует верить легендарной традиции, будто Баха надлежит играть без педалей. Если педализация необходима уже подчас в клавирных произведениях Баха, то в переложениях его органных сочинений она незаменима» (Бузони).

<sup>3</sup> «Добавления (заполнения, дополнения) вводятся: в целях большего полнотвория; при слишком далеком расстоянии между двумя голосами; при массовых эффектах, в кульминационных точках; вместо удвоения, когда последнее практически невыполнимо; для обогащения фортепианного изложения и мн. др. Они носят по большей части гармонический или фигуративный, редко контрапунктический, мелодический или вообще самостоятельный характер. Умение естественно, без искажения стиля вносить дополнения представляет пробный камень для вкуса перекладающего» (Бузони).

<sup>4</sup> «В особенности необходимо следить за тем, чтобы все звуки одного аккорда брались строго одновременно. Арпеджирование и торопливые, преждевременные басы — проявления

весьма сомнительного вкуса: прежде всего потому, что это противоречит характеру органа... Повод к этому заложен по большей части в самом переделении; на обрабатывающего падает задача предупредить этого рода нескладности» (Бузони). Как здесь (см.), так и в других местах Бузони строго придерживается этого принципа: см. стр. 7, 8, 10—11, 12—13, 14, 18, 44—45, 55, 56, 61, 62—64, 66, 69—71.

<sup>5</sup> См. предыдущую страницу, примеч. 7. «Заключительное *diminuendo* во всех оттенках, которое мы повсюду делаем по привычке, есть один из злейших врагов стильного исполнения Баха» (А. Швейцер — назв. соч., стр. 130). Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>6</sup> «Это октавное место не должно звучать ни бравурно, ни шумливо» — гласит одно из примечаний Бузони к «Дон-Жуану» Листа. В духе этого требования Бузони и здесь значительно умеряет «шумливую бравуру» Таузига (см.; ср. стр. 2, примеч. 5). Вообще динамика Бузони гораздо скромнее и «светлее», чем у других транскрипторов (см. еще стр. 5, 14, 19, 22, 27, 28, 33, 35, 44, 51, 53, 61, 66, 69, 72).



**Prestissimo**

**Prestissimo**

**Presto**

**Presto**

**Prestissimo**  
(sehr schurf)<sup>2</sup>

*quasi staccato*


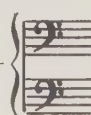
<sup>1</sup> «При двухголосном мануальном удвоении (вообще в верхних и средних голосах) следует по возможности избегать октавных ходов для одной руки. Основаниями тому являются часто пианистический характер последних и невозможность совершенной связности» (Бузони). Из этих соображений Бузони заменяет «сплошные» октавы Таузига чередованием рук — в форме, удаляющейся от обычной, «слишком пианистичной» манеры (ср. стр. 2, примеч. 5).

Примечательно наглядное различие в регистровке: в оригинале и

туется как педаль: см. стр. 53, примеч. 4), у Бузони —

(см. стр. 2, примеч. 5).

<sup>2</sup> См. стр. 2, примеч. 2.

у Брассена — , у Таузига и Пабста —  (мануаль трак-



О

Бр

П

Тр

Б<sup>1</sup>  
(Первоначаль-  
ные варианты  
Бузони)

Б<sup>2</sup>

con fuoco<sup>2)</sup>

ff

Red. \* Red. \* Red. \*

legato

3

sempre presto  
e forte

1 2 3

<sup>1</sup> Разновидность «слепого» изложения в трех октавах (ср. стр. 2, примеч. 5 и 9) — другой прием избежания сплошных октав. «Пере-  
кладывающий... должен позаботиться о комбинационном разнообразии  
видов удвоения и изложения, о смене и контрасте» (Бузони).

<sup>2</sup> См. стр. 3, примеч. 6. *Allegro con fuoco* — надписывает  
Таузинг над фугой X из первой части «Клавиро хорошего строя». Бу-  
зони заменяет это обозначение иным: *Allegro deciso*.

<sup>3</sup> См. стр. 3, примеч. 6. Ср. транскрипцию Бузони



The musical score consists of six systems of staves. The first system is for the Orchestra (O), the second for Bassoon (Bp), the third for Piano (П), the fourth for Trumpet (Т), the fifth for Bassoon 1 (Б¹), and the sixth for Bassoon 2 (Б). The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings. The bottom system includes a 'Red.' marking and a 'simile' instruction.

<sup>1</sup> «Слепое» изложение в трех октавах (ср. стр. 2, примеч. 5). «Свободное (пианистическое) переложение» (Бузони).

<sup>2</sup> «Точное переложение» (Бузони). «Слепое» изложение Таузига сменяется «сплошным», «пианистическое» чередование рук — чередова-

нием (в каждой руке) октав с отдельными нотами, удвоение внизу — удвоением наверху. См. стр. 2, примеч. 5.

<sup>3</sup> Применение портамента взамен первоначального (см. Б¹) легато и стремление к «разгрузке» (большей прозрачности) изложения характерны для пианистической эволюции Бузони.







**Allegro**

Br

1) *p*

5)

**Allegro**

П

*p grazioso* 3)

1 2 3 4 1 2 3 4 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2

2 2 2 2

*sempre staccato*

Red. \*

**Allegro**

T

*staccato*

*più legg*

8

*mf*

*ten.*

4)

*ten.*

2)

2 2 2 3

<sup>1</sup> См. стр. 3, примеч. 4. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>2</sup> «Там, где аккорды (компактные или разбитые) берутся на педали, следует снимать руки одновременно с педалью. Неопределенные отзвуки противостоят природе органа» (Бузони).

<sup>3</sup> См. стр. 2, примеч. 2. «Мягкие нюансы... слишком частое *piano*, должны, вообще говоря, избегаться — как противоречащие баховскому характеру» (Бузони — предисловие к инвенциям Баха). Ср. транскрипцию Бузони (см. еще стр. 10, 14, 64, 67).

<sup>4</sup> Утроение, отличающееся от таузигового удвоения (см.) прибавлением не только нижней, но и верхней октавы: «При этом роде переложения рекомендуется прибавлять к оригинальному голосу нижнюю и верхнюю октаву» (Бузони). «Просветы» (Таузиг) заполняются, октавы (там же) ступеньваются. См. стр. 2, примеч. 5 и стр. 6, примеч. 2.

<sup>5</sup> См. стр. 2, примеч. 7. Ср. транскрипцию Бузони.



в издании Петерса:

О

Бр

П

Т

Б

*poco martellato*

*sempre crescendo*

*poco rit.<sup>4)</sup>*

*poco ritenuto<sup>4)</sup>*

*cresc. 2)*

1)

2)

3)

4)

5)

6)

7)

8)

9)

10)

11)

12)

13)

14)

15)

16)

17)

18)

19)

20)

21)

22)

23)

24)

25)

26)

27)

28)

29)

30)

31)

32)

33)

34)

35)

36)

37)

38)

39)

40)

41)

42)

43)

44)

45)

46)

47)

48)

49)

50)

51)

52)

53)

54)

55)

56)

57)

58)

59)

60)

61)

62)

63)

64)

65)

66)

67)

68)

69)

70)

71)

72)

73)

74)

75)

76)

77)

78)

79)

80)

81)

82)

83)

84)

85)

86)

87)

88)

89)

90)

91)

92)

93)

94)

95)

96)

97)

98)

99)

100)

<sup>1</sup> Пропуск во всех известных составителям изданиях транскрипции Брассена (D. Rahter; A. Гутхейль; Производственный отдел музыкального отдела НКП РСФСР).

<sup>2</sup> «Хорошая партитура должна быть так написана, чтобы звуковые градации содержались уже в ней самой и звучали без особого содействия исполнителей... «Crescendo» должно являться результатом распределения инструментов, «тема» — выступать на свет сама собой» (Бузони — «Об инструментовке»). Это правило особенно соответствует стилю Баха: «Нарастание *forte* путем динамики стоит у Баха на втором плане: он производит его полнотой и совместным действием вступающих голосов» (А. Швейцер — назв. соч., стр. 121). Ср. «инструмен-

тованное» нарастание Бузони с изложением остальных транскрипторов (см. еще стр. 17—19, 38—54, 58—61, 69—72).

<sup>3</sup> В целях динамического нарастания (см. предыдущее примечание) и «разнообразия видов удвоения и изложения» (см. стр. 5, примеч. 1) Бузони в свою очередь прибегает к чередованию рук. Однако в отличие от Таузига (см. предыдущую страницу) он постепенно заполняет внутритоктавные промежутки, чем достигается, с одной стороны, большая полнота звучности (переход от удвоения к утроению), с другой стороны — устранение «чистой пианистичности» пустых октав (ср. стр. 2, примеч. 5; стр. 4, примеч. 1; стр. 8, примеч. 4).

<sup>4</sup> См. стр. 7, примеч. 1. Ср. транскрипцию Бузони.



О

Бр *a tempo* *mf* *f* *mf* *ff*

П *p leggiero* *maestoso* *p* *f*

Т

Б *f legato*

<sup>1</sup> См. стр. 8, примеч. 3. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>2</sup> См. стр. 3, примеч. 4. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>3</sup> «Вольности (свободные обработки) не недопустимы — принимая во внимание некоторые непримиримые противоречия между обоими инструментами. Эти вольности могут быть технического и формального рода: «технического» (виртуозного) рода, если они направлены на расширение пассажей, на изменение известных фигур и ритмов...» (Бузони). Ср. транскрипцию Бузони.

Обратите внимание на регистровку этого места у Пабста, Таузига (контрастнее) и Бузони (еще контрастнее). Усиление контраста (см. стр. 5, примеч. 1) достигается более светлой регистровкой первой половины рассматриваемого отрезка (см. стр. 2, при-

меч. 5) при одинаковой регистровке второй. Иной прием регистрового контраста применяет Брассен (см.). Ср. аналогичный эпизод на стр. 12 и стр. 35, примеч. 8.

<sup>4</sup> См. стр. 2, примеч. 7. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>5</sup> «Пропуски (пробелы в голосоведении, неполнота в удвоениях, неточная передача расположения аккордов, запаздывающие или преждевременные вступления) вынуждены появляться: вследствие ограниченной растяжимости рук, ради удобства исполнения, при большом многоголосии... При осторожном обращении такого рода несовершенства не очень корячат, — кроме как в голосе, ведущем тему...» (Бузони). В данном случае, однако, уравнилительное ритмическое «ослабление» заключительного аккорда искажает весь характер баховского построения. Ср. транскрипцию Бузони.



О

Бр

П

Т

Б

*fp*

*Red.*

*Red.*

*l. p.*

*veloce*

1 3 2 3

1 2

2 1

3

1)

\*



в издании  
Петерса:

О

Бр  
*rit e cresc. 1)* *ff* *f* *ff*

П  
*1. p<sub>4</sub>* *mf* *ff* *rit. 1)*

Т  
*Red.\*Red.\*Red.\*Red.\** *8* *8* *8* *8*

Б  
*2)* *f* *4)* *sostenuto* *5)*

<sup>1</sup> См. стр. 2, примеч. 7 и стр. 7, примеч. 1. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>2</sup> Удвоение мануального голоса на расстоянии двух октав (у Таузига — на расстоянии одной октавы) — один из излюбленных приемов Бузони (ср. еще стр. 34, 39, 64—65, 69). «Опущение средней октавы не ощущается как пробел в силу оговоренных уже акустических оснований (см. стр. 27, примеч. 4. — Г. К.) Этот способ изложения (он должен быть причислен к утрояниям) весьма рекомендуется при беглых пассажах стремительного характера. При его посредстве спокойные «эпизоды *piano*» получают своеобразную звуковую окраску, — находящую счастливое применение при регистровке» (Бузони).

<sup>3</sup> См. стр. 3, примеч. 4. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>4</sup> См. стр. 10, примеч. 3. Ср. следующее примечание.

<sup>5</sup> «Смыкая» аккорд во времени (см. стр. 3, примеч. 4), раздвигая (в пространстве) его «края» и оставляя незаполненной «середину», Бузони приводит в действие противопоставление регистров, затухающее сближением расположением и арпеджировым, «заполняющим» изложением Таузига и Пабста (ср. стр. 10, примеч. 3). Ср. стр. 14, 18—19, 27—28, 59—60, 62—64, 66, 70—71.



13

O

Бп

П

Т

Б

Vivo

acc. 5)

1. p.

2)

1)

Red. \*

Red. \*

<sup>2</sup> См. стр. 10, примеч. 5.

<sup>3</sup> «Слепое» утроение (у Таузига—удвоение) с пропусками в средней октаве. «Утроение» (одновременное звучание одного голоса в трех октавах) употребляется по большей части лишь одоголосно» (Бузони). См. стр. 8, примеч. 4 и стр. 2, примеч. 9.

<sup>4</sup> См. стр. 2, примеч. 7. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>5</sup> См. стр. 7, примеч. 1. Ср. транскрипцию Бузони.



[illegible]

<sup>1</sup> См. стр. 3, примеч. 4 и стр. 12, примеч. 5. Ср. остальные транскрипции.

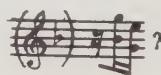
<sup>2</sup> См. стр. 8, примеч. 2.

<sup>3</sup> Интересную картину дает сравнение оттенков четырех транскрипторов. Характерна позиция Бузони — между *ff* Таузига и *pp* Брасена (ближе к первому): см. стр. 3, примеч. 6; стр. 8, примеч. 3 и стр. 2, примеч. 2.

<sup>4</sup> «Свободная трактовка интервалов и пренебрежение органичной звучностью» (Бузони).

<sup>5</sup> «Слепое (прерывистое) октавное удвоение секстовых ходов (аккордно)» (Бузони)

<sup>6</sup> По мнению составителя, ни одна из приводимых транскрипций — включая все четыре варианта Бузони — не дает вполне удовлетворительного переложения этого места. Составитель предлагает изучающим поискать новые решения этой трудной задачи.





O

Two staves of music for the Oboe. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of eighth and sixteenth notes, with some accidentals (sharps and naturals).

Ep

Two staves of music for the English Horn. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of eighth and sixteenth notes, with some accidentals (sharps and naturals).

П

Two staves of music for the Piano. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of eighth and sixteenth notes, with some accidentals (sharps and naturals). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *a*, *poco*, *più*, *cres*, and *cen*.

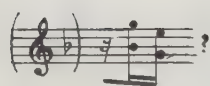
T

Two staves of music for the Trombone. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of eighth and sixteenth notes, with some accidentals (sharps and naturals).

B

Two staves of music for the Bassoon. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of eighth and sixteenth notes, with some accidentals (sharps and naturals). Fingerings are indicated by numbers 1-5.

1)





Музыкальный фрагмент, состоящий из семи систем нот. Система 1: Фортепиано (O), две стaves (тремоло). Система 2: Фортепиано (Бр), две стaves (тремоло). Система 3: Фортепиано (П), две стaves (тремоло). Система 4: Тенор (Т), две стaves (тремоло). Система 5: Фортепиано (Б), две стaves (тремоло). Система 6: Фортепиано (Б), две стaves (тремоло). Система 7: Фортепиано (Б), две стaves (тремоло). В системе 3 под нотами в тенорском регистре (ниже нотной системы) указаны слова *do* и *mol'lo*. В системе 3 также присутствуют цифры 3, 5, 2, 4, 3, 5, 2, 4, 2, 3, 5, 2, 4, 5, 3, 2, 4, 2, 3, 5, 3 над нотами и 2, 1, 5, 3 под нотами. В системе 5 над нотами указаны цифры 5, 2, 5, 4, 3. В системе 7 над нотами указаны цифры 5, 2, 5, 4, 3.



O  
 Бр  
 П  
 Т  
 Б

rit. 1)  
 cresc. 2)  
 2)  
 2 4 3 5 2 4 3 5 1 2 4 1 4 2 4 1 4 2 4 1 2  
 2 1 3 2  
 4  
 sempre Ped.

<sup>1</sup> См. стр. 7, примеч. 1. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>2</sup> См. стр. 2, примеч. 7 и стр. 9, примеч. 2. Ср. транскрипцию Бузони.



O  
 Br  
 П  
 Т  
 Б

*marcato*  
*maestoso*  
*rallentando*<sup>1)</sup>  
*ff*  
*pesante*  
*ff*  
*pesante*  
*Quasi Adagio*  
*ten.*  
*Red.*  
*\* 4)*

<sup>1</sup> См. стр. 7, примеч. 1. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>2</sup> Ср. стр. 3, примеч. 4 и стр. 12, примеч. 5. Ср. остальные транскрипции.

<sup>3</sup> См. стр. 10, примеч. 5. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>4</sup> См. стр. 8, примеч. 2.



O

Br

P

T

B

Lento

a tempo

rit.

8

Lento

Allegro (M.M. = 100-108)

non legato

Allegro

mit möglichst breitem

Fuga. Allegro sostenuto

mf

semplice

legato senza

f

riten.

sempre

non troppo

ten.

mf

legato senza

<sup>1</sup> См. стр. 7, примеч. 1. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>2</sup> См. стр. 12, примеч. 5.

<sup>3</sup> См. стр. 3, примеч. 6. Ср. остальные транскрипции.

<sup>4</sup> См. стр. 10, примеч. 3.

<sup>5</sup> См. стр. 3, примеч. 3.

<sup>6</sup> По Таузигу и Пабсту, здесь кончается первая пьеса — «Токката» и начинается вторая, которой названные транскрипторы дают новый заголовок: «Фуга» (см. стр. 2, примеч. 1). В оригинале нет ни этого подразделения, ни этого обозначения. Бузони делает в тексте пометку «Фуга», но сохраняет нераздельность оригинала.

<sup>7</sup> «Если какое-нибудь правило должно соблюдаться... то прежде всего следующее: в экспозиции фуги, по большей части и в ин-

термедиях, воздерживаться от удвоений и лишь постепенно к концу нагромождать динамические средства. Этим путем должно быть осуществлено то непрерывное нарастание, которое — по мнению редактора (т. е. Бузони. — Г. К.) — составляет неотъемлемую принадлежность этого композиционного жанра» (Бузони). Проследите, как планомерно, в «крупных пропорциях» (см. стр. 2, примеч. 2) осуществляет это «постепенное нарастание» Бузони и как, наоборот, ясно сказывается отсутствие крупного динамического плана в «бесконечно дробимой шкале оттенков нюансировки» (Бузони — NB к прелюдии VIII из первой части «Клавиро хорошего строя») других транскрипторов (ср., в частности, начальные оттенки всех четырех обработок фуги).



O

Бр

П

Т

Б

tone vorzutragen

5 4 3 2

1 2 1 2

5 5 4 3 2 5 5 4 3 4 4 4 3 2



О

Бр

П

Т

Б

*mf*

*acceler.<sup>3)</sup>*

*pp leggiero<sup>2)</sup>*

*staccato*

*non troppo staccato*

<sup>1)</sup> См. стр. 2, примеч. 7. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>2)</sup> См. стр. 2, примеч. 2. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>3)</sup> См. стр. 7, примеч. 1. В суете ежеминутных *accelerando* Брассена

(см. еще стр. 24, 31, 33, 36) пропадает из виду монументальное раз-  
вертывание фуги (см. стр. 19, примеч. 7). Ср. транскрипцию Бузони.



О

Бр

П

Т

Б

Tempo I

*f*

1) *f*

*mezza voce* 2)

*tenuto, quasi le-*

<sup>1</sup> См. стр. 2, примеч. 7. Ср. транскрипцию Бузони и следующее примечание.

<sup>2</sup> См. стр. 3, примеч. 6 (ср. остальные транскрипции). «Смена регистров, прибавление и убавление звучности должны происходить рез-

кими разделами, толчками (террасообразно), без мелочных динамических переходов: эта манера воспроизводит одну из самых характерных особенностей органа» (Бузони). Ср. стр. 2, примеч. 7 и стр. 7, примеч. 1.



*poco cantabile<sup>1)</sup>*

*legato sempre*

*p dolce*

2)

5 4 5

Red. \*

Red. \*

*-gato*

<sup>1</sup> См. стр. 2, примеч. 2.

<sup>2</sup> См. стр. 2, примеч. 7. Ср. транскрипцию Бузони.



Musical score for Oboe (O). The instrument plays a continuous eighth-note melody in the right hand, while the left hand provides a harmonic accompaniment with occasional rests.

Musical score for Bassoon (Бр). The instruction *a poco accelerando*<sup>1)</sup> is written above the staff. The right hand plays a continuous eighth-note melody, and the left hand provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking *p* (piano) is present in the third measure.

Musical score for Piano (П). The right hand plays a continuous eighth-note melody. The left hand features a complex accompaniment with triplets and sixteenth notes, marked with *ped.* (pedal) and asterisks (\*). Fingering numbers (1-5) are indicated for the left hand in the final measure.

Musical score for Trumpet (Т). The instrument plays a continuous eighth-note melody in the right hand, while the left hand provides a harmonic accompaniment.

Musical score for Bass (Б). The instrument plays a continuous eighth-note melody in the right hand, while the left hand provides a harmonic accompaniment.

<sup>1</sup> См. стр. 7, примеч. 1 и стр. 21, примеч. 3. Ср. транскрипцию Бузони.



О

Бр *f*<sup>1)</sup> *a tempo*

П *p dolce* *Red.\**

Т *p dolce*

Б

<sup>1</sup> В этой манерной «раскраске повторения» (*p—f*) гораздо больше, разумеется, от «элегантных нюансов», чем от «крупного плана» исполнения (см. стр. 2, примеч. 2). Неожиданное появление и мгновенное исчезновение удвоений и добавлений напоминает растерянность актера, преждевременно выскочившего на сцену (см. стр. 19, примеч. 7). Ср. остальные транскрипции.

<sup>2</sup> См. стр. 2, примеч. 7. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>3</sup> ?



О

Two staves of music for the Oboe. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties.

Бр

Two staves of music for the Bassoon. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties.

П

Two staves of music for the Piano. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties. The word "tranquillo" is written below the bottom staff.

Т

Two staves of music for the Trumpet. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties.

Б

Two staves of music for the Bass. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties.

<sup>1</sup> См. стр. 2, примеч. 4. Ср. оригинал и остальные транскрипции.



О

Бр

П

Т

Б

*rit. e crescendo<sup>1)</sup>*

*ff*

*marcato il tema*

*piti p con sordas*

*poco legato*

<sup>1</sup> См. стр. 2, примеч. 7 и стр. 7, примеч. 1. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>2</sup> См. стр. 3, примеч. 6 и стр. 22, примеч. 2. Ср. остальные транскрипции, в особенности транскрипцию Брассена, преждевременное *ff* которого укрепляет складывающееся (см. стр. 21, примеч. 3 и стр. 25, примеч. 1) впечатление, что за отдельными оттенками этого транскриптора нет никакого исполнительского плана (перспективы) целого (см. стр. 19, примеч. 7).

<sup>3</sup> «Вступление органного педального голоса в экспозиции фуг, как правило, выгодно поддержать второй педалью. Вообще экспозиция, а также интермедии по большей части хорошо выносят левую педаль» (Бузони).

<sup>4</sup> «Слепое» удвоение басового (педального) голоса с пропусками в верхней октаве: «Этот удобный способ изложения уместен при удвоении аккордовых фигур. Неполнота верхних октав в быст-

рых ходах незаметна, потому что нижняя нота содержит в себе октаву в качестве «обертона». Напротив, перерывы в нижних октавах сильно коробили бы слух» (Бузони). При этом Таузинг и Пабст удваивают педальный голос сверху, сближая голоса и смягчая противопоставление регистров, Бузони же (на этот раз и Брассен) удваивает его снизу, раздвигая голоса и обостряя противопоставление регистров (ср. стр. 12, примеч. 5): «Педаль должна мыслиться почти без исключения 8- и 16-футовой, т. е. удвоенной в нижней октаве. Это соответствует нормальной фактуре партий виолончели и контрабаса в оркестре» (Бузони).

<sup>5</sup> «Хотя, вообще говоря, желательно, чтобы удвоение было возможно более полным, во всех голосах равномерным, тем не менее при случае, ради темы, можно отдать ведущему голосу предпочтение над остальными» (Бузони).



O  
 Бр  
 П  
 Т  
 Б

8

sempre *f*

1)

dolce 2)

sempre *p* 2)

<sup>1</sup> См. стр. 3, примеч. 3.

<sup>2</sup> См. стр. 3, примеч. 6. Ср. остальные транскрипции.



О

Бр

П

Т

Б

riten.<sup>1)</sup>

<sup>1</sup> См. стр. 7, примеч. 1. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>2</sup> См. стр. 2, примеч. 7. Ср. транскрипцию Бузони.



O  
 Br  
 P  
 T  
 B

*f*  
*fp*  
*p*  
*pp* *crescendo*  
*p*  
*cresc.*  
*dolcissimo*  
*legatiss. sempre*

Red.  
 Ossia più facile:

<sup>1</sup> См. стр. 4, примеч. 1. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>2</sup> «Слепое» удвоение свободной формы (большие пропуски, при-

месь «октавности»). Ср. более корректное (сплошное удвоение) и чистое по стилю изложение Бузони. См. стр. 2, примеч. 5.



О

Бр

П

Т

Б

acceler.<sup>1)</sup>

cresc.

f

legatissimo

5 quasi campanella

p

una corda

egualmente non crescendo<sup>2)</sup>

росо

<sup>1</sup> См. стр. 7, примеч. 1 ■ стр. 21, примеч. 3. Ср. транскрипцию Бу-  
зони.  
<sup>2</sup> См. стр. 2, примеч. 7. Ср. остальные транскрипции.  
<sup>3</sup> См. стр. 22, примеч. 2. Ср. остальные транскрипции.

<sup>4</sup> Сплошное удвоение. Октавы правой руки чередуются с октава-  
ми, распределенными между двумя руками (см. стр. 2, при-  
меч. 5). Ср. свободное («слепое» удвоение с большими пропусками)  
изложение Таузига.



O  
 Br  
 P  
 T  
 B

*pp*  
*Red.* \*  
 8-  
 8-  
*più p e legato* <sup>2)</sup>  
 1 2 2 2

<sup>1</sup> Другой вид сплошного удвоения: см. стр. 5, примеч. 1. Ср. остальные транскрипции.

<sup>2</sup> См. стр. 22, примеч. 2.



O  
 Br  
 P  
 T  
 B

*8 tre corde Ped.*  
*8*  
*ff*  
*con Pedale*  
*(sopra)*  
*simile*  
*più legato*  
*7)*  
*Ped.*  
*Ped.*

<sup>1</sup> Это нерасчетливо раннее *ff* (ср. стр. 27, примеч. 2) — предвестник скорого истощения «непрерывного нарастания» (см. стр. 19, примеч. 7). Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>2</sup> См. стр. 2, примеч. 7. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>3</sup> «Ритмическое прибавление» (Бузони). См. стр. 3, примеч. 3 и стр. 2, примеч. 5.

<sup>4</sup> См. стр. 3, примеч. 3. Таузинг очень свободно излагает этот эпизод.

<sup>5</sup> «Слепое» удвоение. Октавы чередуются с отдельными нотами. См. стр. 2, примеч. 5.

<sup>6</sup> См. стр. 7, примеч. 1 и стр. 21, примеч. 3. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>7</sup> Другой вид удвоения: см. стр. 5, примеч. 1 (ср. остальные транскрипции). Октавы правой руки чередуются с «распределенными» октавами. См. стр. 31, примеч. 4.

<sup>8</sup> ? (Бузони).



Tempo I

*f*

a tempo giusto

*p* 3 5 3 2 *crescendo* *f* 3 2 1 4 5 4 3 2 1 4 3 2

\* 8

1)

3)

5 2

*mf* <sup>2)</sup> *legato* 3)

Br

П

Т

Б

<sup>1</sup> ? (Бузони).

<sup>2</sup> См. стр. 3, примеч. 6; стр. 19, примеч. 7 и стр. 22, примеч. 2. Ср. остальные транскрипции.

<sup>3</sup> Удвоение на расстоянии двух октав (см. стр. 12, примеч. 2) двухголосной мануали.



О

Br

П

T

Б

*decresc.*

*ppp*

*crescendo*

*sf*

*fff Red.*

*Red.*

*\* Red.*

*molto egualmente*

*Red.*

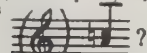
*\* Red.*

*senza Red.*

*raddolcendo*

<sup>1</sup> Подобную неполноту в удвоениях Бузони относит к разряду «пропусков» (см. стр. 10, примеч. 5): «К этой главе причисляем еще то одностороннее, но применимое удвоение терцовых и секстовых ходов, которое выполнимо одной рукой».

<sup>2</sup> См. стр. 3, примеч. 3.



<sup>4</sup> Несмотря на вступление третьего голоса, удвоение остается «полным, во всех голосах равномерным» (см. стр. 27, примеч. 5). Ср. остальные транскрипции.

<sup>5</sup> См. стр. 10, примеч. 3.

<sup>6</sup> ? (Бузони). См. стр. 3, примеч. 6. Динамическая кульминация раньше времени и в неподходящем месте — неизбежное следствие предшествующей нерасчетливости Таузига (см. стр. 19, примеч. 7 и стр. 33, примеч. 1), поскольку последний не удовлетворяется «отдельными» от-

тенками в духе Брассена. Ср. транскрипции Пабста и Бузони (обратите внимание на характерный контраст между *crescendo* первого и *raddolcendo* второго).

<sup>7</sup> См. стр. 2, примеч. 7. Ср. транскрипцию Пабста.

<sup>8</sup> Эта регистровка сохраняется без изменений до конца данного эпизода (стр. 38). В виде компенсации Брассен и Пабст прибегают к динамическим (или ритмическим) эффектам (нарастание *pp* — *mf* — *f* с ускорением у Брассена, равномерное чередование коротких «приливов» и «отливов» у Пабста) сомнительной стилистики (см. стр. 2, примеч. 7 и стр. 7, примеч. 1). В противоположность этому Бузони (см.) разнообразит регистровку рассматриваемого эпизода, расчлняя последний на контрастирующие (ср. стр. 10, примеч. 3) отрезки (первые два такта — одногласно, без педали; повторение — на педали, с удвоением в верхней октаве; дальше — так же), внутри которых выдерживается строгая динамическая (и метрическая) ровность. См. стр. 2, примеч. 7 и стр. 22, примеч. 2.



Музыкальный нотный текст, состоящий из пяти систем для различных инструментов: C (Cello), Br (Bassoon), П (Piano), Т (Trombone) и Б (Bass). Каждая система содержит ноты, ритмические знаки и динамические указания. В частности, в системе Br указаны *p* и *accelerando* 2). В системе П и Т встречаются пометки *\* Red.*. В системе Б присутствуют пометки *\* Red.* и *senza Ped.*.

<sup>1</sup> См. стр. 35, примеч. 8. Ср. стр. 5, примеч. 1 и стр. 2, примеч. 5.

<sup>2</sup> См. стр. 7, примеч. 1 и стр. 21, примеч. 3. Ср. транскрипцию Бузони.



The musical score is organized into five systems, each with a grand staff (treble and bass clef) and a single bass staff. The instruments are indicated by letters on the left: О (Oboe), Бр (Brass), П (Piano), Т (Trombone), and Б (Bass). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system (О) shows a melodic line in the treble and a more active line in the bass. The second system (Бр) has a short melodic phrase in the treble. The third system (П) features a complex melodic line in the treble with many slurs and a more active bass line. The fourth system (Т) shows a melodic line in the treble with many slurs and a more active bass line. The fifth system (Б) features a melodic line in the treble with many slurs and a more active bass line. The score includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'Red.' and 'simile'.

<sup>1</sup> Пропуск (4 такта) во всех известных составителям изданиях транскрипции Брассена (см. стр. 9, примеч. 1).

<sup>2</sup> См. аналогичное место на предыдущей странице (примеч. 1).



O  
 Br  
 П  
 Т  
 Б

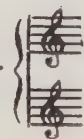
riten.<sup>3)</sup>  
 \* *And.* \*  
 \* *And.* \*  
 poco cresc.  
 più cresc.<sup>1)</sup>  
 1 2 3 3 4 3 3 4 2 3  
 2)  
 5 3 5  
 4 *pp. p.*

<sup>1</sup> См. стр. 9, примеч. 2 и следующее примечание.

<sup>2</sup> «Слепое» утроение с пропусками в средней октаве и чередованием (в каждой руке) октав с отдельными нотами (см. стр. 2, примечания 5, 9 и стр. 13, примечание 3). У Таузига (см.) — «слепое» удвоение. Ср. регистровку этих двух транскрипторов: у Таузига —



(прибавление нижней октавы), у Бузони —



(прибавление

двух верхних октав). См. стр. 2, примечания 5, 10 и стр. 4, примеч. 1.

<sup>3</sup> См. стр. 7, примеч. 1. Ср. транскрипцию Бузони.



O  
 Br  
 П  
 T  
 Б

*ff*  
*a tempo*  
*cresc. e poco riten<sup>1)</sup>*  
*ff* *con fuoco<sup>3)</sup>*  
*l. p.*  
*Red.* \*  
*non legg.*  
<sup>2)</sup> <sup>4)</sup> <sup>5)</sup>

<sup>1</sup> См. стр. 7, примеч. 1. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>2</sup> Продолжение «инструментованного» нарастания предыдущей страницы (см. эту стр., примеч. 1 и 2): утроение становится сплошным (см. стр. 13, примеч. 3). Ср. остальные транскрипции.

<sup>3</sup> См. стр. 5, примеч. 2. Обратите внимание на то, что от *fff* (стр. 35) Пабст через *crescendo* приходит к... *ff*: кульминационная точка уже достигнута, нарастание начинает выдыхаться (ср. стр. 19, примеч. 7; стр. 33, примеч. 1 и стр. 35, примеч. 6).

<sup>4</sup> См. стр. 2, примеч. 9 и стр. 12, примеч. 2. Ср. остальные транскрипции.

<sup>5</sup> См. стр. 9, примеч. 2. Ср. остальные транскрипции.



O  
 Br  
 П  
 Т  
 Б

*mf* <sup>2)</sup>  
*ff* <sup>3)</sup>  
*marcato il tema*  
*marc.*

1) 2) 3) 4) 5) 6)

<sup>1</sup> См. стр. 3, примеч. 3. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>2</sup> См. стр. 39, примеч. 3.

<sup>3</sup> См. стр. 27, примеч. 2.

<sup>4</sup> См. стр. 27, примеч. 4.

<sup>5</sup> «Менее хорошо» (Бузони). См. стр. 27, примеч. 4.

<sup>6</sup> См. стр. 9, примеч. 2.



The musical score on page 41 is arranged in five systems, each with multiple staves. The instruments are indicated by letters on the left: O (Oboe), Бр (Brass), П (Piano), Т (Trombone), and Б (Bass). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The bottom system includes the instruction "con Pedale".

<sup>1</sup> «К художественным требованиям в числе прочего относится сбережение сил для кульминационных и критических точек...» (Бузони — примечание к прелюдии II из первой части «Клавиро хорошего строя»). В то время как остальные транскрипторы успели уже — задолго до «финиша» — истощить все свои динамические ресурсы (Брассен второй раз доходит до *ff*, Пабст, добравшись — вместе с Таузингом — до *fff*, вынужден вернуться к *mf* и начинать нарастание сначала: см. стр. 27,

примеч. 2; стр. 33, примеч. 1; стр. 35, примеч. 6; стр. 39, примеч. 3; стр. 40, примеч. 2 и 3), Бузони дошел только до *f*, храня в нетронутом еще запасе всю последующую динамическую шкалу: начинают сказываться преимущества планомерного «расчета дистанции» (см. стр. 19, примеч. 7).

<sup>2</sup> См. стр. 7, примеч. 3.

The musical score is arranged in five systems, each with multiple staves for different instruments:

- O (Oboe):** The first system shows a melodic line with a trill (tr) and a wavy line indicating a tremolo or rapid oscillation. The second system continues the melodic line with a trill (tr) and a wavy line.
- Br (Horn):** The first system shows a melodic line with a trill (tr) and a wavy line. The second system continues the melodic line with a trill (tr) and a wavy line.
- П (Piano):** The first system shows a melodic line with a trill (tr) and a wavy line. The second system continues the melodic line with a trill (tr) and a wavy line. The third system shows a melodic line with a trill (tr) and a wavy line, and a bass line with a trill (tr) and a wavy line. The fourth system shows a melodic line with a trill (tr) and a wavy line, and a bass line with a trill (tr) and a wavy line. The fifth system shows a melodic line with a trill (tr) and a wavy line, and a bass line with a trill (tr) and a wavy line.
- Т (Trumpet):** The first system shows a melodic line with a trill (tr) and a wavy line. The second system continues the melodic line with a trill (tr) and a wavy line.
- Б (Bass):** The first system shows a melodic line with a trill (tr) and a wavy line. The second system continues the melodic line with a trill (tr) and a wavy line. The third system shows a melodic line with a trill (tr) and a wavy line, and a bass line with a trill (tr) and a wavy line. The fourth system shows a melodic line with a trill (tr) and a wavy line, and a bass line with a trill (tr) and a wavy line. The fifth system shows a melodic line with a trill (tr) and a wavy line, and a bass line with a trill (tr) and a wavy line.

Key musical notations include:

- Trills (tr):** Indicated by a wavy line above a note.
- Dynamics:** *ff* (fortissimo) is marked in the Piano part.
- Fingerings:** Numbers 4, 5, 4, 5 are written above the notes in the Piano part.
- Articulation:** A wavy line is used to indicate a tremolo or rapid oscillation.

<sup>1</sup> См. стр. 41, примеч. 1. Пабст успел уже опять дойти до *ff*.



O  
 Бп  
 П  
 Т  
 Б

5 3 5 3    1 3 5    5 3 4 2 3 2 3 2 3

8- *ad libitum*

Oboe (O) and Bassoon (Бр) parts feature trills (tr) and complex rhythmic patterns. The Piano (П) part includes the instruction *sempre ff*<sup>2)</sup> and *marcatissimo*. The Trumpet (Т) part also includes *marcatissimo*. The Bass (Б) part includes the instruction *f*.

The score is divided into five systems, each with two staves. The first system is for Oboe (O), the second for Bassoon (Бр), the third for Piano (П), the fourth for Trumpet (Т), and the fifth for Bass (Б). The key signature is B-flat major (two flats).

<sup>1</sup> См. стр. 3, примеч. 4. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>2</sup> См. стр. 3, примеч. 6. Бузони (ср.) по-прежнему «бережет силы» для заключительной кульминации (см. стр. 41, примеч. 1).



О

Br

П

Т

Б

riten.<sup>1)</sup>

sempre fe legato

sempre Red.

<sup>1</sup> См. стр. 7, примеч. 1. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>2</sup> Октавное удвоение всех голосов (педального и обоих мануальных). «Редко проводимо полностью» (Бузони). Посредством этой «инструментовки» (см. стр. 9, примеч. 2) Бузони возмещает бережливую

сдержанность своей динамикой (см. стр. 41, примеч. 1 и стр. 44, примеч. 2) и поддерживает «непрерывное нарастание» звучности (см. стр. 19, примеч. 7). Ср. остальные транскрипции.

O  
 Br  
 П  
 Т  
 Б

1)  
 1)  
 1)  
 1) *dim.*  
 1) *dim.*  
 3  
*ten.*  
*sempre f*

5  
 1  
 1  
 5  
 2  
 3  
 1  
 2  
 4  
 5  
 2  
 4  
 5

\*

<sup>1</sup> См. стр. 2, примеч. 7. Ср. транскрипцию Бузони.



O  
 Бр  
 П  
 Т  
 Б

*marc.*  
*meno f*  
*meno f 2)*

<sup>1</sup> См. стр. 9, примеч. 2. Ср. остальные транскрипции.

<sup>2</sup> См. стр. 22, примеч. 2.

O  
 Бр  
 П  
 Т  
 Б

1)  
 1)  
 2)  
 1)  
 2)

1 4 3 2 1 4  
 3 4 5 1 5 1 5 3 1  
 2 4 1 4 1

5 4 5 4 4 5 1 1 2 1  
 1 5 5 4 2 5

<sup>1</sup> См. стр. 2, примеч. 7 и стр. 9, примеч. 2. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>2</sup>



О

Бр

П

Т

Б

*espress.*

*più p subito*<sup>2)</sup> *ten.*

*senza ped.*

<sup>1</sup> Ср. «инструментованное» *diminuendo* Бузони (см. стр. 9, примеч. 2) с изложением остальных транскрипторов.

<sup>2</sup> См. стр. 22, примеч. 2.

O  
 Бр  
 П  
 Т  
 Б

*pp*  
*pp*  
*dolce*  
*legatiss.*  
*dolce*  
*leg.*

1)

<sup>1</sup> См. стр. 3, примеч. 3 и стр. 9, примеч. 2. Проследите, как тонко «инструментирует» Бозони последующее нарастание (до стр. 53 включительно).

<sup>2</sup> См. стр. 35, примеч. 1.



О

Бр

П

Т

Б

*rit. e cresc.<sup>1)</sup>* *f*

*1)* *mf* *l. p.*

*f* *Red.*

*8* *(4)*

*3)*

*sempre legato ma meno piano<sup>2)</sup>*

*3)* *ten. più Ped.*

*Red. Red. Red. Red. Red.\* Red. Red.*

<sup>1</sup> См. стр. 2, примеч. 7 и стр. 7, примеч. 1. Ср. транскрипцию Бузони (см. предыд. стр., примеч. 1).

<sup>2</sup> См. стр. 3, примеч. 6 и стр. 22, примеч. 2. Ср. транскрипции Брассена и Пабста.

<sup>3</sup> «В некоторых местах «*pia po*» удвоение нижнего голоса могло бы быть опущено. Первый «обертон» достаточно звучен, чтобы вызвать иллюзию взятой октавы» (Бузони). Ср. стр. 27, примеч. 4.

<sup>4</sup> См. стр. 10, примеч. 5. «*Ля* на слабых долях в правой руке, олицетворяет собою удвоение среднего голоса» (Бузони).

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features three staves: a vocal line in the treble clef, a piano accompaniment in the right hand in the treble clef, and a piano accompaniment in the left hand in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line consists of a melody with eighth and quarter notes. The piano accompaniment in the right hand features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, often beamed together. The piano accompaniment in the left hand provides a simple harmonic foundation with quarter and half notes. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

[illegible]

A musical score for a piano piece titled "The Rose Tree". The score is written for two staves, Treble and Bass, with a grand staff bracket on the left. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The melody is in the Treble staff, featuring a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1 through 5. A forte dynamic marking (*f*) is present. The Bass staff provides a simple harmonic accompaniment with whole and half notes. The piece concludes with a double bar line.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano (T) and a voice (Soprano). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The piano part consists of two staves, with the left hand playing a steady eighth-note accompaniment and the right hand playing a melody with eighth and sixteenth notes. The voice part is a single staff with a soprano clef, featuring a melody with eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the voice staff.

5

8

ten.

5108



О

Бр

П

Т

Б

*molto cresc. e rit.<sup>1)</sup>*

*poco rit.<sup>1)</sup>*

*ff*

*pesante*

*cresc.<sup>1)</sup>*

*ff*

*portamento*

*legato*

*pesante*

*ff*

*f<sup>2)</sup>*

<sup>1</sup> См. стр. 2, примеч. 7 и стр. 7, примеч. 1. Ср. транскрипцию Бузони (см. стр. 50, примеч. 1).

<sup>2</sup> См. стр. 3, примеч. 6 и стр. 22, примеч. 2. Бузони все еще обходится «инструментовкой» (см. ниже, примеч. 4) и запасливо прибегает к высшим степеням силы (см. стр. 41, примеч. 1; стр. 44, примеч. 2 и стр. 45, примеч. 2). Ср. остальные транскрипции.

<sup>3</sup> См. стр. 27, примеч. 4.

<sup>4</sup> Утроение баса (см. стр. 13, примеч. 3): «При педальных соло могут добавляться также две нижние октавы (16-футовые и 32-футовые голоса)» (Бузони). Утроение Таузига и Пабста — «слепое», с пропусками по краям, с чередованием октав левой и правой руки: «подражание педальной технике» (Бузони); утроение Бузони — сплошное, с чередованием октав и отдельных нот (в каждой руке): «эффект *legato*» (Бузони). См. стр. 2, примеч. 5.

O  
 Бп  
 П  
 Т  
 Б

*legato*  
*mf*  
*legato*  
*mf* *ma marcato*  
*sf* *f*  
*sf*

8  
 2 1 2  
 2 1 2



O

Br

P

T

B

*ten.*

*il basso marcato*

<sup>1</sup> См. стр. 2, примеч. 7. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>2</sup> См. стр. 3, примеч. 4. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>3</sup> ?

O  
 Бр  
 П  
 Т  
 Б

*np. p.*  
*fp* *crescendo*<sup>2)</sup>  
*sempre legato*  
*p* *cresc.*<sup>2)</sup>  
*delce ma distintamente*

Red. \*  
 Red. \*  
 Red. \*

<sup>1</sup> См. стр. 3, примеч. 4. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>2</sup> См. стр. 2, примеч. 7 и стр. 9, примеч. 2. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>3</sup> См. стр. 31, примеч. 4.



Musical score for five systems, each containing two staves. The systems are labeled on the left: **O**, **Бр**, **П**, **Т**, and **Б**. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings *Red.* (Reduction) and *Ред.* (Russian Reduction) are present throughout the score, often accompanied by asterisks (\*).

The systems are connected by a vertical dashed line on the left side. The score is divided into measures by vertical bar lines.

The bottom system (labeled **Б**) includes fingerings (e.g., 3, 5, 3, 2) and articulation marks (e.g., accents) above the notes.

The bottom left corner contains the text: **Б, Школа**.

О

Бр

П

Т

Б

*rit.*<sup>3)</sup>

*Red.* \* *Red.* \*

*cresc.* 1) \* \* \* *Red.* \*

<sup>1</sup> Заключительное нарастание, проводимое тем же методом «на-слоения» (см. стр. 9, примеч. 2). Ср. остальные транскрипции.

<sup>2</sup> См. стр. 3, примеч. 3.

<sup>3</sup> См. стр. 7, примеч. 1. Ср. транскрипцию Бузони.



О

Br

П

Т

Б

*ff*

*f staccato*

*f staccato*

*Ossia:*  
*staccato*

*ff*

1)

2)

3)

3 1) 3 3 2

3 3 3 2

<sup>1</sup> См. стр. 27, примеч. 4.

<sup>2</sup> См. стр. 10, примеч. 5.

<sup>3</sup> Продолжение заключительного нарастания (см. предыд. стр., примеч. 1). По сравнению с Таузигом (и другими) голоса раздвигаются

ноты (см. стр. 27, примеч. 4); педальный голос дан в сплошном удвоении; наконец, впервые за все время фуги появляется *ff* (см. стр. 41, примеч. 1 и стр. 53, примеч. 2): Бузони начинает «к концу» нагромождать динамические средства» (см. стр. 19, примеч. 7).

The musical score is arranged in five systems, each with multiple staves. The first system includes staves for O (Organ), Bp (Bassoon), and P (Piano). The second system includes staves for Bp and P. The third system includes staves for P and T (Trumpet). The fourth system includes staves for T and B (Bass). The fifth system includes staves for B and P. The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The key signature is B-flat major. The time signature is 4/4. The score includes the following markings: *ritenuto*<sup>2)</sup>, *molto cresc.*, and *staccato*<sup>1)</sup>. There are also fingerings and articulation marks throughout the score.

<sup>1</sup> Продолжающееся «нагромождение динамических средств» (см. предыдущее примечание). Раздвижка рук (см. там же) и «одностороннее удвоение» (см. стр. 35, примеч. 1) мануальных голосов придают изло-

жению большую широту и полноту, чем у остальных транскрипторов (ср.).

<sup>2</sup> См. стр. 7, примеч. 1. Ср. транскрипцию Бузони.



The musical score on page 61 is a multi-staff arrangement. It includes staves for Oboe (O), Brass (Br), Piano (P), Trombone (T), Bassoon (B1), and Bass (B). The piano part is highly detailed with various dynamics and articulations. The orchestral parts are also complex, with many notes and rests. The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

<sup>1</sup> См. стр. 3, примеч. 4. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>2</sup> «Точное фортепианное переложение» (Бузони).

<sup>3</sup> «Свободное фортепианное переложение» (Бузони); см. стр. 10, примеч. 3. Комментируемое место Бузони относит к разряду вольностей «формального (композиторского) рода», касающихся «гармонического, контрапунктического, тематического элемента или изменений музыкальной структуры»; в данном случае «имеется в виду придать теме в кульминационной точке фуги наибольшую внушительность».

<sup>4</sup> Рассматривая это место как «кульминационную точку» (см. предыдущее примечание) того «непрерывного нарастания», которое «составляет неотъемлемую принадлежность этого композиционного жанра» (см. стр. 19, примеч. 7), Бузони доводит здесь «нагромождение динамических средств» (см. стр. 59, примеч. 3) не только до «октав-

ного удвоения всех педальных и мануальных голосов» (ср. стр. 45, примеч. 2), но и до еще более широких пределов, поскольку средние ноты аккордов правой руки (ср. стр. 35, примеч. 1) олицетворяют собой утроение среднего (ведущего тему) голоса (ср. стр. 51, примеч. 4). Обратите также внимание на рост широты и полноты охвата клавиатуры (см. предыдущую страницу, примеч. 1) по сравнению с первоначальным вариантом Бузони. Вместе с тем Бузони и здесь еще (кульминация только началась!) «держит под спудом полный заряд своей силы» (Бузони — примечание к прелюдии X из первой части «Клавира хорошего строя»; см. стр. 41, примеч. 1; стр. 44, примеч. 2; стр. 45, примеч. 2 и стр. 58, примеч. 2): ср. его *ff* с *fff* Таузинга и Пабста (см. стр. 3, примеч. 6), которое не производит, впрочем, должного впечатления из-за нерасчетливого «предварения» на стр. 35 (см. эту страницу, примеч. 6).

O  
 Bp  
 P  
 T  
 B1  
 B

*ad libitum*  
*Maestoso*  
*ritenuto*  
*molto pieno sostenuto*

1)  
 2)  
 3)  
 4)  
 5)  
 6)

2ed. \* 2ed. \* 2ed. \*

<sup>1</sup> См. стр. 3, примеч. 4. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>2</sup> См. стр. 10, примеч. 5.

<sup>3</sup> См. стр. 7, примеч. 1. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>4</sup> См. стр. 10, примеч. 3. Салонные каденции «бравурно прелюдующего» (см. стр. 70, примеч. 1) склада из произвольно ритмованных (*ad libitum*, *quasi improvisato*) арпеджио были долгое время в

моде при обработке органных сочинений (ср. каденции Страдаля-Зауэра в обработке концерта d-moll Вивальди, приписывавшегося прежде В. Ф. Баху). Ср. стр. 2, примеч. 2, 8 и стр. 7, примеч. 1.

<sup>5</sup> См. стр. 12, примеч. 5. Ср. остальные транскрипции.

<sup>6</sup> ++ См. стр. 3, примеч. 3. Ср. стр. 72, примеч. 7.



The musical score for page 63 is arranged in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) for a different instrument:

- O (Oboe):** The first system shows a melodic line with a few notes and rests.
- Бр (Bassoon):** The second system features a complex, rapid melodic line with many sixteenth notes. A dynamic marking *molto crescendo*<sup>1)</sup> is present.
- П (Piano):** The third system shows a series of chords and single notes, with a dynamic marking *Red.* (likely *Reduction* or *Reduction*) and asterisks indicating specific points.
- Т (Trumpet):** The fourth system shows a series of chords and single notes, with a dynamic marking *Red.* and asterisks.
- Б (Bass):** The fifth system shows a series of chords and single notes, with a dynamic marking *Red.* and asterisks.

The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/2 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

<sup>1</sup> См. стр. 2, примеч. 7. Ср. транскрипцию Бузони.

The musical score is arranged in a system of staves. The top staff is labeled 'Recitativo' and features a treble and bass clef. Below it is a staff labeled 'Prestissimo' with a treble and bass clef. The third staff is labeled 'volante' and 'p<sup>2</sup> Recit.' with a treble and bass clef. The fourth staff is labeled '8' and features a treble and bass clef. The fifth staff is labeled 'legato' and features a treble and bass clef. The sixth staff is labeled 'Recitativo' and features a treble and bass clef. The seventh staff is labeled 'ff' and 'quasi f' with a treble and bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

<sup>1</sup> Только здесь, на заключительном аккорде заканчивающей фугу кульминации (дальнейшее представляет «свободную» виртуозную коду, завершающую токкату в целом, — обстоятельство, доказывающее единство последней и неправомерность ее преобразования в «двойную» пьесу: см. стр. 2, примеч. 1 и стр. 19, примеч. 6), появляется у Бузони *fff* — первый и единственный раз на всем протяжении рассматриваемого произведения (см. стр. 61, примеч. 4). Ср. транскрипцию Пабста, в которой конец кульминации звучит слабее, чем начало (см. стр. 61; ср. стр. 39, примеч. 3).

<sup>2</sup> См. стр. 8, примеч. 3. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>3</sup> Ср. три вида «слепого» утробения (см. стр. 13, примеч. 3 и стр. 8, примеч. 4), представленных в транскрипции Таузига и в двух вариантах Бузони. Таузиг перекладывает оригинал «очень свободно» (Бузони), с такими длительными и почти все время совпадающими пропусками в крайних октавах, что фактически мы имеем дело с однооктавным изложением (с чередованием рук), эпизодически удвоенным то в верхней, то в нижней октаве, что и создает иллюзию утробения, хотя реально последнее не встречается ни разу на всем протяжении данного эпизода. Бузони

(в обоих вариантах) применяет более «корректную» форму сплошного удвоения (с одновременным — без «просветов» — участием обеих рук) на расстоянии то одной, то двух октав (см. стр. 12, примеч. 2), что дает более полную иллюзию утробения (с поочередными пропусками то в средней, то в нижней октаве), хотя реальное утробение в первоначальном варианте Бузони имеет место лишь периодически, а в окончательной редакции устраняется совершенно. См. стр. 2, примеч. 5 и 9; стр. 6, примеч. 2 и стр. 30, примеч. 2.

Устранение реального утробения в окончательной редакции Бузони очищает звучность от остатков пианистических примесей в таузиговском духе (октавы) и придает изложению большую прозрачность (ср. стр. 6, примеч. 3) без всякого ущерба для полноты звучания: наоборот, снятие нивелирующих «заполнений» только выявляет всю чистоту и богатство органной игры регистров (см. стр. 12, примеч. 5). Вообще крайне поучительно изучение тех тонких различий в регистровке, какие имеются между первоначальным и последующим вариантом Бузони. Советуем изучающему детально проследить эти различия на всем протяжении данного эпизода.



О

Бр

Р

Т

Б<sup>1</sup>

Б

poco rall.

другой вариант:

poco riten.<sup>3)</sup>

<sup>1</sup> Обращаем внимание изучающего на «просветление» первоначальной (см. Б<sup>1</sup>) регистровки Бузони. См. стр. 2, примеч. 5.  
<sup>2</sup> См. стр. 2, примеч. 7. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>3</sup> См. стр. 7, примеч. 1.  
<sup>4</sup> ? (Бузони). См. стр. 2, примеч. 4.

66

Adagissimo

O

Bp

Lento

P

Adagiosissimo

ff

non troppo lento

allargando

mf

Adagio

T

B1

Adagissimo

B

sf

mf

p

meno forte

ten.

Red.

\* 4)

<sup>1</sup> См. стр. 3, примеч. 4. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>2</sup> См. стр. 3, примеч. 4. Ср. транскрипцию Бузони.  
См. стр. 3, примеч. 6. Ср. нюансировку Бузони. В противоположность последнему, в транскрипции которого *fff* встречается только один раз (см. стр. 64, примеч. 1), Таузинг и Пабст щедро пользуются этим выходящим из нормы оттенком (см. еще стр. 6, 35, 61, 69, 72), чем несомненно притупляют свежесть и силу его воздействия (ср. стр. 61, примеч. 4).

<sup>3</sup> См. стр. 10, примеч. 5.

<sup>4</sup> «Пока тянется горизонтальная линия, нога должна оставаться на педали, при подъеме и спуске первой — производить соответствующие движения» (Бузони — примечание к прелюдии VIII из первой части «Клавира хорошего строя»).

<sup>5</sup> См. стр. 12, примеч. 5. Ср. остальные транскрипции.

6 См. стр. 7, примеч. 1. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>7</sup> См. стр. 3, примеч. 6 и стр. 22, примеч. 2. Ср. транскрипцию Пабста.



The musical score on page 67 consists of several systems of staves. The first system is marked 'Presto' and features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The second system is marked 'Prestissimo' and continues the rapid, intricate texture. The third system is marked 'Presto' and includes dynamic markings 'pp' and 'p', along with fingerings and articulation marks. The fourth system is also marked 'Presto' and includes the instruction 'Ossia più facile:' with a simplified melodic line. The fifth system is marked 'Presto' and includes the instruction 'robusto' with a more forceful melodic line. The score is written for multiple instruments, with staves labeled 'O', 'Bp', 'P', 'T', 'B1', and 'B'.

<sup>1</sup> См. стр. 8, примеч. 3. Ср. оба варианта Бузони.

<sup>2</sup> См. стр. 2, примеч. 2.

<sup>3</sup> Регулярно перемежая сплошное удвоение снизу то утроением (см. стр. 8, примеч. 4), то удвоением на расстоянии двух октав (см. стр. 12, примеч. 2) и таким образом затрагивая периодически (посменно) то третью верхнюю, то третью нижнюю октаву, Таузинг создает нечто вроде «очень свободной» (ср. стр. 64, примеч. 3) формы «слепого» учетверения с пропусками в крайних октавах. Однако большая длительность и преобладающая одновременность этих пропусков (ср. стр. 64, примеч. 3), редко оставляющая место даже для реальных утроений, лишает эту форму изложения необхо-

димой полноты. В дальнейшем (со стр. 68, в ossia — с самого начала) Таузинг оставляет только «слепое» утроение (сплошное удвоение с периодическим реальным утроением) с большими пропусками в верхней октаве. В противоположность этому Бузони ограничивается четкой формой удвоения сверху — сначала (первоначальный вариант) «слепого», затем (окончательная редакция) — сплошного: «просветы» в правой руке заполняются, чередование рук сменяется чередованием «чистых» и «распределенных» октав (см. стр. 31, примеч. 4), при котором «чистые» октавы «растворяются» в окружении отдельных нот. См. стр. 2, примеч. 5; стр. 6, примеч. 2 и стр. 8, примеч. 4.

<sup>4</sup> См. стр. 2, примеч. 7. Ср. транскрипцию Бузони.

O

Musical score for Oboe (O). The staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The piece ends with a final chord in the right hand.

Br

Musical score for Brass (Br). The staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The piece ends with a final chord in the right hand.

П

Musical score for Piano (П). The staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The piece ends with a final chord in the right hand.

T

Musical score for Trumpet (T). The staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The piece ends with a final chord in the right hand.

Б1

Musical score for Bassoon 1 (Б1). The staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The piece ends with a final chord in the right hand.

Б

Musical score for Bassoon (Б). The staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The piece ends with a final chord in the right hand.



Adagio

О

Бр

riten.<sup>1)</sup>

ritenuto<sup>1)</sup>

Adagio

molto crescendo

ff

Adagio

fff<sup>3)</sup>

Б1

Б

Ad.

\* 4)

<sup>1</sup> См. стр. 7, примеч. 1. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>2</sup> См. стр. 9, примеч. 2 и стр. 12, примеч. 2. Ср. транскрипцию Пабста.

<sup>3</sup> См. стр. 3, примеч. 6 и стр. 66, примеч. 2. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>4</sup> См. стр. 8, примеч. 2.

Vivace<sup>1)</sup>

The musical score is arranged in six systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The instruments are indicated by letters: O (Oboe), Br (Bassoon), P (Piano), T (Trombone), B1 (Bassoon), and B (Bass). The tempo is marked 'Vivace' and 'a tempo'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff', 'p', 'molto deciso', and 'a tempo'. The score is divided into systems, with some measures marked with numbers 1 through 10.

<sup>1</sup> В высшей степени характерное место, дающее простор для чрезвычайно поучительных сопоставлений. Обратите, например, внимание на то, как «заполняющие» арпеджио Таузига превращаются у Бузони сначала (в первоначальном варианте) в «строго сомкнутые» (термин Бузони), а затем (в окончательной редакции) еще и «раздвинутые» (в отличие от Пабста и Брассена) аккорды (ср. стр. 3, примеч. 4 и стр. 12, примеч. 5). Проследите также за тем, как таузиговские «импровизационно» ритмованные (то 10, то 9 нот) «каденции» уже в первом варианте Бузони приобретают четкую метрическую равномерность (8 нот: ср. транскрипцию Пабста), а во второй бузонианской редакции окончательно возвращаются к чеканной 4-нотности (проанализируйте при этом сходство и различие в отношении к оригиналу Бузони и

Брассена) баховского подлинника: «Фигуру правой руки не швырять в «бравурно-прелюдирующем» духе, а донести до слуха прямо отчетливой (расчлененной)», — пишет Бузони в одном из примечаний к «Дон-Жуану» Листа (ср. стр. 2, примеч. 8; стр. 62, примеч. 4 и стр. 7, примеч. 1).

<sup>2</sup> См. стр. 2, примеч. 2. Ср. стр. 5, примеч. 2.

<sup>3</sup> См. стр. 10, примеч. 5.

<sup>4</sup> См. стр. 61, примеч. 3.

<sup>5</sup> См. стр. 10, примеч. 3.

<sup>6</sup> См. стр. 3, примеч. 3.

<sup>7</sup> См. стр. 2, примеч. 7. Ср. «слонское» (см. стр. 9, примеч. 2) изложение Бузони.



O  
 Br  
 P  
 T  
 B1  
 B

*molto* - - - *ritenuito*<sup>1)</sup>

*pp. p.*  
*l. p.*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

*Molto*  
*forte e*

<sup>1</sup> См. стр. 7, примеч. 1. Ср. транскрипцию Бузони.

72

**O** *Molto adagio*

**Bp** *Adagio* *riten. 2)* *fff* *3)* *8)*

**P** *Molto adagio* *molto rit e pesante* *ff* *5)* *4)* *6)*

**T** *Maestoso* *molto ritenuto pesante* *ff* *5)* *4)* *(Adagio)*

**B1**

**B** *Adagio* *sostenuto* *3)*

<sup>2</sup> См. стр. 7, примеч. 1. Ср. транскрипцию Бузони.

<sup>3</sup> См. стр. 10, примеч. 5.

<sup>4</sup> См. стр. 10, примеч. 3. Ср. вторую редакцию Бузони.

<sup>5</sup> См. стр. 3, примеч. 6 и стр. 66, примеч. 2. Бузони (ср.) низводит это *fff* сначала до *ff* (первоначальный вариант), а затем до *forte* (окончательная редакция), по-прежнему компенсируя понижение динамического уровня возрастающей полнотой «инструментовки» (см. стр. 9, примеч. 2; стр. 45, примеч. 2; стр. 53, примеч. 2 и стр. 61, примеч. 4).

<sup>6</sup> См. стр. 2, примеч. 7 и стр. 3, примеч. 5. Ср. вторую редакцию Бузони. Обращаем внимание изучающего на наглядное представление о ходе пианистической и транскрипторской эволюции Бузони, которое дает сопоставление двух бузониевских редакций этого такта (ср. выше, примеч. 4 и 5).

<sup>7</sup> См. стр. 3, примеч. 3. Это превращение субдоминантного трезвучия в квинтсекстаккорд II ступени (ср. стр. 62, примеч. 6) равносильно превращению Баха в Мендельсона (ср. сделанную последним обработку «Чаконь»: см. 2-й выпуск нашей «Школы»). Вообще сентиментально-патетический стиль брасеновского заключения больше предваряет Рахманинова (ср. окончание его *cis-moll'*ной прелюдии), чем соответствует Баху.

<sup>8</sup> Это удлинение звучания на лишний такт должно быть отнесено, по классификации Бузони, к разряду вольностей «формального» рода, затрагивающих «изменения музыкальной структуры» (см. стр. 61, примеч. 3).







## СОДЕРЖАНИЕ

От составителя . . . . .	II
Ферруччо Бузони. Ценность обработки . . . . .	V
Леопольд Годовский. По поводу транскрипций, аранжировок и парафраз . . . . .	VI
Г. Коган. Токката d-moll Баха и ее транскрипции . . . . .	IX
Иоганн Себастиан Бах. Токката d-moll для органа в оригинале и в транскрипциях для фортепиано Карла Таузинга, Луи Брассена, Пауля Пабста и Ферруччо Бузони . . . . .	2

Индекс 9—4—4

### ШКОЛА ФОРТЕПИАННОЙ ТРАНСКРИПЦИИ

Выпуск I

Редактор Н. Копчевский  
Худож. редактор А. Головкина

Художник Е. Никитин  
Техн. редактор С. Белоглазова

Подписано к печати 18/III 1970 г. Формат бумаги 60×90<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Печ. л. 10,5.  
Уч.-изд. л. 10,5. Тираж 4500 экз. Изд. № 5198. Б. з. 69 г., № 53. Зак. 2439.  
Цена 1 р 05 к. Бумага № 1.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 17 Главполиграфпрома Комитета по печати  
при Совете Министров СССР, ул. Щипок, 18



3-72

PLEASE DO NOT REMOVE  
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

M	Bach, Johann Sebastian
38	Toccata, organ, S. 565, D.
B14	minor; arr.]
S.565	Organnaia tokkata d-moll I.S.
M8	Bakha

Music



